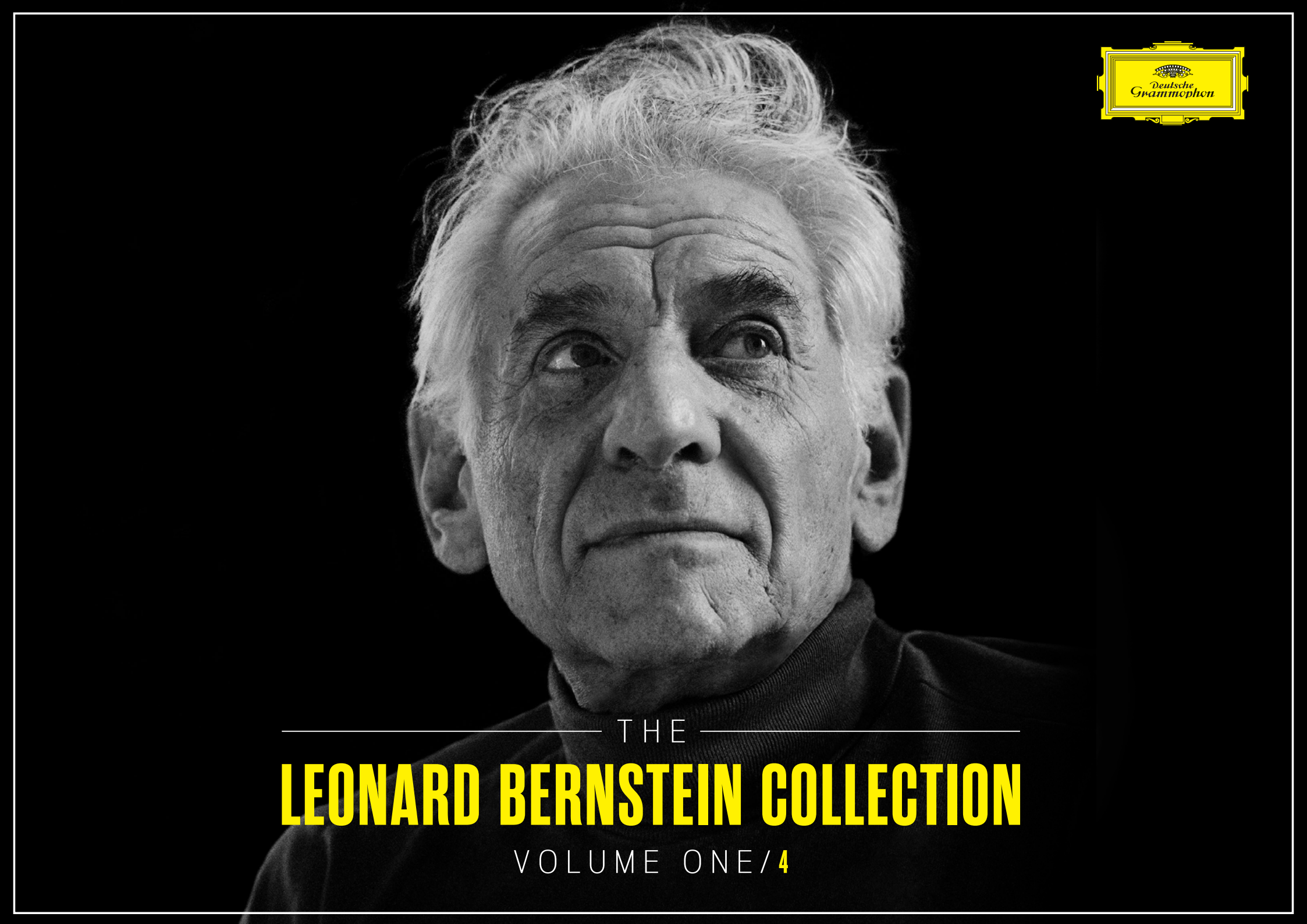

Deutsche Grammophon
THE
LEONARD BERNSTEIN COLLECTION
VOLUME ONE/4

THE LEONARD BERNSTEIN COLLECTION VOLUME ONE PART IV

DEBUSSY

Vol. 46 **La Mer · Prélude à l'après-midi d'un faune · Images**

DVOŘÁK

Vol. 47 **Symphony No. 9 "From the New World"**
3 Slavonic Dances

ELGAR

Vol. 48 **Enigma Variations · Pomp and Circumstance: Marches Nos. 1 & 2 · March of the Mogul Emperors**

FRANCK

Vol. 49 **Symphony in D minor**
SAINT-SAËNS: Le Rouet d'Omphale
ROUSSEL: Symphony No. 3

HARRIS

Vol. 50 **Symphony No. 3** · SCHUMAN: Symphony No. 3

HAYDN

Vol. 51 **Symphonies Nos. 88 & 92 "Oxford"**
Vol. 52 **Symphony No. 94 "Surprise" · Sinfonia concertante**
Vols. 53–54 **Die Schöpfung**
Vol. 55 **Symphony No. 102 · Missa in tempore belli**

HINDEMITH

Vol. 56 **Mathis der Maler · Symphonic Metamorphoses**
Concert Music for Strings and Brass

IVES

Vol. 57 **Symphony No. 2 · Central Park in the Dark**
The Unanswered Question · Tone Roads No. 1 · Hymn
Hallowe'en · The Gong on the Hook and Ladder

LISZT

Vols. 58–59 **A Faust Symphony**
BOITO: Mefistofele: Prologo in cielo

CONTENTS
INHALT
SOMMAIRE

FOREWORD 5
Jamie Bernstein

BERNSTEIN THROUGH HIS LETTERS 6
Nigel Simeone

WORKING WITH LENNY 11
remembered by Humphrey Burton

VORWORT 14
Jamie Bernstein

LEONARD BERNSTEIN IN SEINEN BRIEFEN 15
Nigel Simeone

ERINNERUNGEN AN LEONARD BERNSTEIN 21
von Humphrey Burton

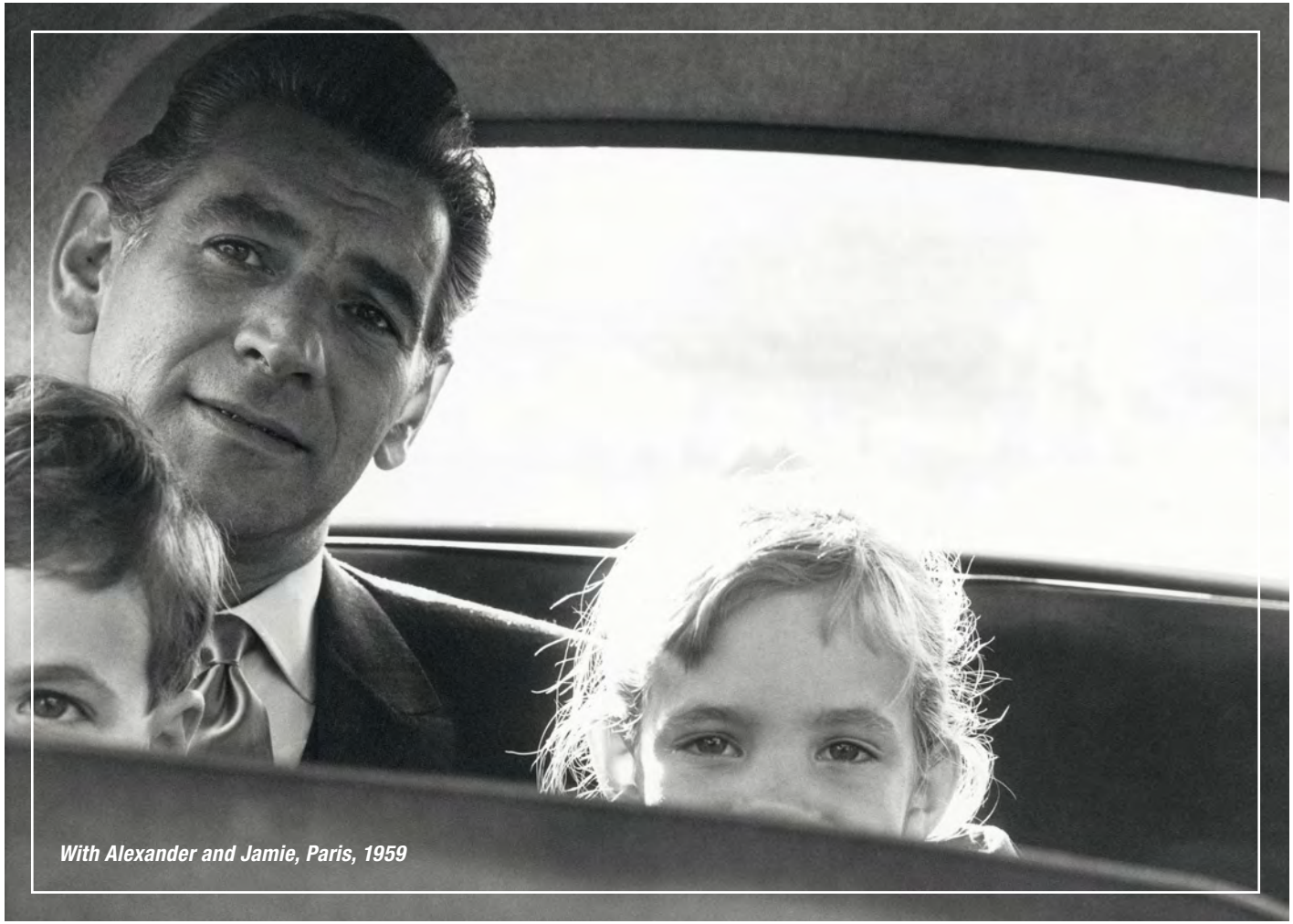
AVANT-PROPOS 24
Jamie Bernstein

BERNSTEIN AU TRAVERS DE SA CORRESPONDANCE 25
Nigel Simeone

LEONARD BERNSTEIN 31
Souvenirs de Humphrey Burton

REPERTOIRE 34

CREDITS 48



With Alexander and Jamie, Paris, 1959

GREETINGS, YOU LUCKY POSSESSOR OF THIS REMARKABLE COMPENDIUM OF THE RECORDINGS THAT MY FATHER, LEONARD BERNSTEIN, MADE WITH DEUTSCHE GRAMMOPHON!

As you can see, it is a very large body of work – and you are currently holding only the first half of it: merely Beethoven through Liszt, imagine. Such goodies still to come! (Not the least of which will be the complete Mahler symphonies.)

It's worth remembering that there was a time, considerably less than a century ago, when it was unthinkable for a classically trained American musician even to consider becoming the conductor of a major orchestra. Leonard Bernstein permanently changed that assumption. His recordings on Deutsche Grammophon demonstrate a performing artist in the full flower of his maturity and deep mastery of the repertoire – and his performances with some of the world's greatest orchestras reflect the most profound mutual respect, giving rise to one memorable performance after another.

Growing up, I remember my father as a compulsive sharer of his enthusiasms. Whether it was a Lewis Carroll rhyme, a catchy radio jingle from his childhood or a Jewish joke, he couldn't wait to share his joy with those around him. In his recordings, we can hear that same quality of reaching out to communicate. The love of music he shared so passionately with his fellow musicians is audibly communicated to all of us listening on our various devices today, just as it was to his live audience – and many of his recordings with DG were made in front of an audience. Leonard Bernstein was a pioneer in insisting upon live concert recording, back at a time when orchestras almost always recorded in studios. How right my father was that a live performance conveyed an extra measure of excitement – as well as a crucial element of humanity, which was so much in the spirit of his approach to life as a whole.

Among the composers in this collection are many American giants from the 20th century, such as Charles Ives, William Schuman and my own favorite, Aaron Copland, who was both mentor and lifelong friend to my father. We can certainly consider these performances of works by my father's countrymen definitive.

There is yet another American composer whose symphonic works are magnificently performed on these recordings – and that is Bernstein himself. During his lifetime, my father refused to hew to the mid-20th century dogma that forced "serious" composers to write exclusively 12-tone music. He knew that his reputation in the halls of musical academe would suffer as a result. But now, all these years later, these stylistic restrictions have thankfully subsided – and my father's orchestral works sound magnificent to our contemporary ears.

I'm sure you will enjoy, play and replay all of these wonderful, multifarious recordings. Have fun – and stay tuned for Volume Two in 2015!

Jamie Bernstein

BERNSTEIN THROUGH HIS LETTERS

Nigel Simeone

Leonard Bernstein's blazing passion for music shines through the letters he sent to friends and colleagues. The following selection presents extracts from letters that relate to some of the works included in this set.

AMERICAN COMPOSERS

Bernstein was a student at Harvard when he met Aaron Copland, and they quickly became friends. In November 1938, Bernstein admitted that he hadn't heard much American music apart from Copland's, but that he was going to write his Harvard thesis about it:

> The subject is Nationalism in American music … I will try to show that there is something American in the newer music, which relies not on folk material, but on a native spirit (like your music, and maybe Harris' & Sessions' – I don't know) … Now how to go about it? It means going through recent American things, finding those that sound, for some reason, American … What music of what other composers in America would support my point, and where can I get hold of it? Would the music of Harris? or Ives? or Schuman? … You see, I know and hear so little American stuff. This is my great opportunity to get to know it well, and find out something about it.

Harris, Ives and Schuman soon started to appear on Bernstein's programmes. In 1941 he had a great success with Schuman's *American Festival Overture* at Tanglewood, writing afterwards to his friend Shirley Gabis that "it knocked everyone for a bingo." Bernstein first conducted Ives with the New York Philharmonic in 1951, when he gave the world premiere of the Second Symphony. He later took *The Unanswered Question* on tour with the New York Philharmonic, conducting it at concerts in Moscow and Leningrad in August 1959.

Among younger American composers, he was particularly close to Lukas Foss: they first met as classmates at Tanglewood, becoming lifelong friends.

But Bernstein was devoted above all to Aaron Copland. His impromptu performance of the *Piano Variations* at Copland's birthday party on 14 November 1937 marked the start of an enduring friendship. Bernstein's first publication was a piano transcription of Copland's *El Salón México* and over the next half-century, he was Copland's most resolute advocate. But, in their private correspondence, each wrote with remarkable candour about the other's music. Bernstein conducted the European premiere of Copland's Third Symphony in Prague on 25 May 1947, and wrote to Copland from Paris on 27 May:

> Old Charmer!
> It's done. Fait. The Symphony's been heard. Two days ago in Prague. First I must say it's a wonderful work. Coming to know it so much better I find in it new lights and shades – and new faults. Sweetie, the end is a sin. You've got to change [it]. Stop the presses! We must talk – about the whole last movement, in fact.
> The reactions were mixed. Too long, said some. Too eclectic, said Shostakovich (he should talk!). It lacks a real Adagio, said [Rafael] Kubelík. Not up my street, said Wee Willie Walton. And everyone found Chaikovsky's Fifth in it, which only proves their inanity … The orchestra was exhausted (end of the festival), and the rehearsals were nightmares. (We had six!) But at the concerts they played marvelously. Even to catching our private rubatos in the third movement … That's the real inspiration – the real Aaronchen. I could make out fine *anti* cases for mov'ts I & II (and of course IV) but not III. That's my personal wow. By the way, I do it awfully well, and I'd love to do it in the States …

Copland's reply was sent from Mexico City on 4 June 1947:

> Young Charmer!
> Just received your forwarded Paris letter and I'm dashing a hasty reply on the chance that it will reach you in Holland. It was fun to read the various reactions to the Symph – including your own. I've decided that it's a tough job to write an almost 40 min. piece which is perfect throughout. That's about all I'll concede for the moment! You were an angel to struggle with rehearsals at the tail-end of a Festival. The part of your letter I liked best, of course, was your saying you'd like to do it zum States …

Bernstein conducted Copland's Third a year later in Israel, and was more enthusiastic – apart from his concerns about the fourth movement, which he felt was improved by a cut. He wrote to Copland on 8 November 1948:

> Well, we've gone and done it. The Symphony seems to be a success! Of course we could have used much more rehearsal (our schedule is unbelievable), but after the fourth performance it has begun to sound, and quite magnificent at that. It's really a fantastic piece! I must confess I have made a sizeable cut near the end (after the second performance) and believe me it makes a whole lot of difference … Most people loved it (the Symph.) … I can't wait to hear the B[enny] G[oodman] concerto.

The "Benny Goodman concerto" was Copland's Clarinet Concerto. As with the Third Symphony, Bernstein's initial reaction was mixed, as he told Copland on 14 November 1951:

> I am disappointed in the Concerto, and I think it may be a little on account of the performance. I remember it as being so much fun when you struggled with it on the piano (of course everything is more fun when you do it on the piano with your apologetic grin), and Benny's performance is ghastly and student-like, I think. But there is also something that does not quite satisfy about the score, despite its evident beauties … I still disapprove of the cadenza, finding it cute but arbitrary; but it is the last part that disappoints me … Of all things, the form. Doesn't seem to work.

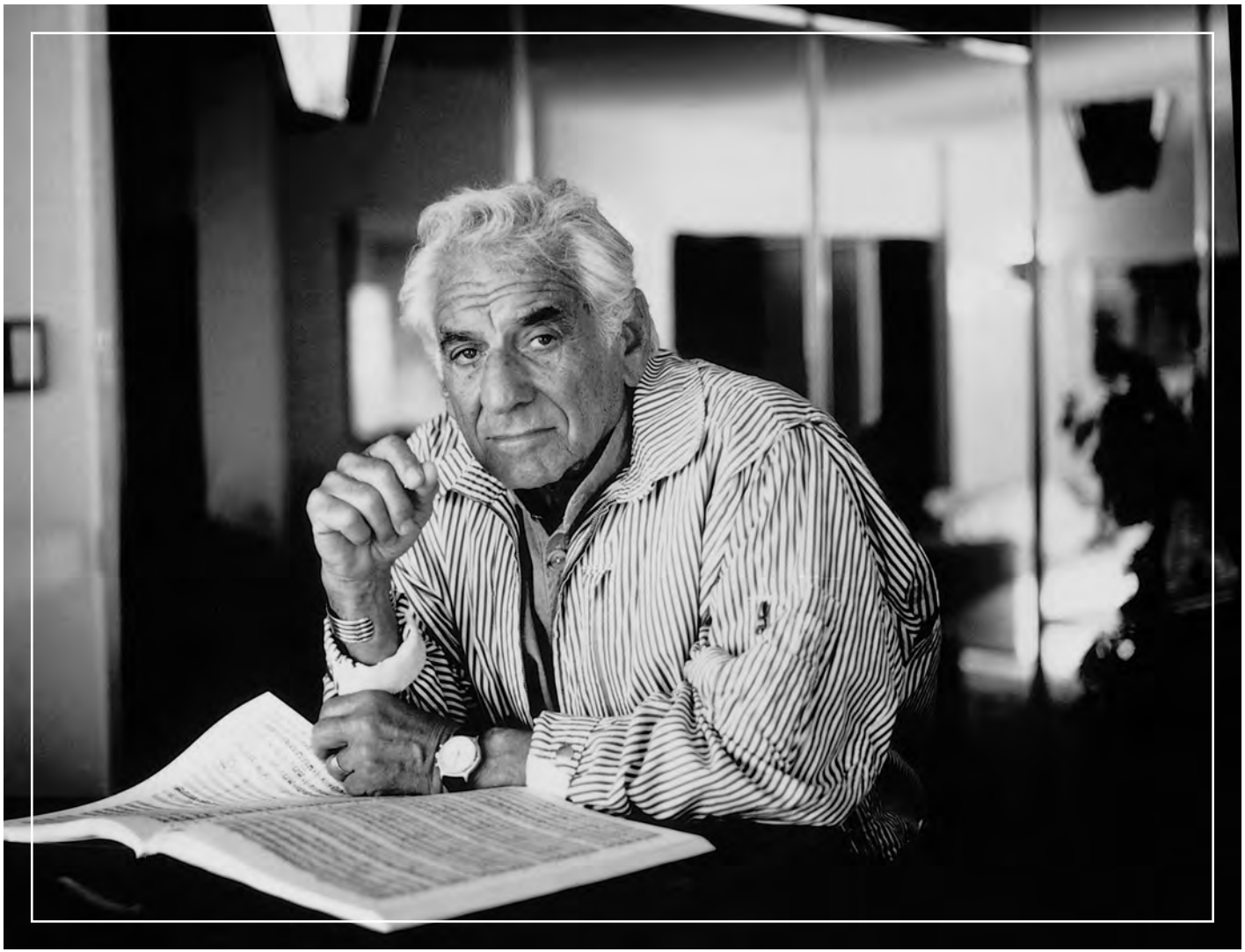
With both these pieces, any lingering doubts were swept aside by the time Bernstein came to make his last recordings of them with the New York Philharmonic in 1985 and 1989.

BEETHOVEN, BRAHMS, BRUCKNER

Beethoven was always central to Bernstein's conducting repertoire. Beethoven's Ninth Symphony was a work Bernstein chose to perform on some extraordinary occasions – most famously the concert he gave to celebrate the fall of the Berlin Wall – but he first conducted it in 1950, at a concert in Scheveningen with the Hague Residentie Orchestra. He wrote to his parents about this momentous occasion:

> My first performance of Beethoven's Ninth was a triumph! I have been very worried about this event – the big test in every conductor's life. But it was so exciting – the solo quartet was the best I've ever heard – the chorus was marvelous – the orchestra never played better. What a tremendous experience it is to do this work! Like tearing your guts out.

One unusual Bernstein speciality was Dimitri Mitropoulos's string orchestra arrangement of the String Quartet op. 131. Bernstein conducted it with the New York City Symphony in 1945, and he recorded it with the strings of the Vienna Philharmonic 1977. The result was precious for Bernstein. In 1989, he told Jonathan Cott: "This is my personal favorite record that I've ever made in my life … This is so beautiful and extraordinary that I dedicated it to my wife – it's the only record I've ever dedicated to anyone. And I had to fight with the Vienna Philharmonic string players to do it … Finally they loved doing it."



"IT'S ALL TOO GOOD TO BE TRUE"

Bernstein conducted Brahms's *Variations on a Theme by Joseph Haydn* during his first year studying with Koussevitzky at Tanglewood in 1940; and, while he was a student of Fritz Reiner at the Curtis Institute in Philadelphia, his first broadcast as a conductor was Brahms's Serenade No. 2. In October 1945, Bernstein wrote to his friend David Oppenheim about a programme with the New York City Symphony that ended with Brahms's Second Symphony:

> And the latter is a joy. You really ought to hear it. Aaron [Copland] was at the rehearsal this morning, and said: "At last we have American Brahms – lyrical, like a popular song." I'm happy.

It was also Brahms who brought Bernstein together with his future wife, Felicia Montealegre: they first met in February 1946, at a party given by Claudio Arrau. Four decades later, Bernstein recalled that evening in a tribute for Arrau's 85th birthday:

> I am at this moment remembering, with deep emotion, our Brahms D minor in 1946. It was your birthday; and besides playing like a god, you had a post-concert birthday party at your house. It was at this party that I met a ravishing girl called Felicia Montealegre, who was not only a fellow-Chilean of yours and your one-time pupil, but who also shared your birthday, and for three decades thereafter shared my life.

Bernstein took a long time to come round to Bruckner's music. In 1959 he wrote to Copland:

> I bought some of his symphs … having never heard #6, 8 or 9!! & find him impossibly boring, without personality, awkward & dull, masked in solemnity.

It's intriguing to see a conductor's tastes evolve, and though Bernstein never became a confirmed Brucknerian, he did come to see the visionary power of the Ninth Symphony – one of his last recordings with the Vienna Philharmonic.

BERNSTEIN ON BERNSTEIN

After graduating from Harvard, Bernstein spent the summer of 1939 in New York, where he started one of his first major compositions. He wrote to Copland on 29 August:

> I've just finished my Hebrew song for mezzo-sop. and ork. I think it's my best score so far (not much choice). It was tremendous fun.
> Under separate cover, as they say, I'm sending the "Lamentation" for your dictum. Please look at it sort of carefully – it actually means much to me. Of course, no one will ever sing it – it's too hard, and who wants to learn all those funny words? Eventually the song will become one of a group, or a movement of a symphony for voice and orch., or the opening of a cantata or opera, unless you give a very bad verdict.

It was, indeed, to become part of the *Jeremiah* Symphony. Copland replied that he'd "try to write you about it, tho I hate writing 'critiques' – much prefer telling you viva voce! (Things one says with a glance look so awful on paper!)" Whatever his view of it at the time (David Diamond recalled that Copland didn't like *Jeremiah*), Copland conducted the "Lamentation" almost forty years later, at a concert for Bernstein's 60th birthday on 25 August 1978, with Christa Ludwig as the soloist. Afterwards he wrote to Bernstein: "It sure is a beauty!"

The *Age of Anxiety* Symphony was written for Koussevitzky and the Boston Symphony Orchestra. Its ostensible inspiration – W. H. Auden's poem of the same name – was not published until 1947, but Bernstein had already sketched the opening of the work three years earlier: in a birthday letter to Koussevitzky in July 1944, Bernstein enclosed a page of handwritten music, with the promise of more to come: "I am sending you, with my love and deepest congratulations, a few notes on your birthday, which form a small sketch for the piece I hope soon to have for you."

The idea for a work based on Auden's *Age of Anxiety* came initially from Bernstein's friend Richard ("Twig") Romney, who sent him a copy of the newly-published poem on 25 July 1947, suggesting a musical treatment: "Why don't you try a tone poem of *Anxiety*? The four themes – their interrelationship, pairing-off drama – etc. might make a good thing." Four days later, Romney wrote again: "What do you think of the *Anxiety* idea? There is so much musical-subtlety in it, and those various metres brought about by the different roads the couples take … to say nothing of the moods, and the separateness that becomes oneness under alcohol and/or libidinal urges."

Though Bernstein sent Romney "love and thanks" for the book, he didn't mention the project to him again until 1950, when he wrote that "The *Age* [*of Anxiety*] is already recorded by Columbia, & should be released in the fall. Glad you like it – I do too." Much of the composition was done during Bernstein's visit to Israel in 1948, and the "Dirge" was first performed there as a separate movement, on 28 November 1948. Peter Gradenwitz wrote in the programme that the piece had been composed "during the few leisure hours left to [Bernstein] on his crowded Tel-Aviv days and completed in full score just in time for tonight's concert – this is a most expressive song of lament showing the composer's style developed on distinctly novel lines." A month after the premiere of the complete work in Boston on 8 April 1949, Bernstein wrote to Gradenwitz: "The *Age of Anxiety* was a walloping success, & I thought of you often in preparing it. Everyone adored it, which amazed me."

Much of the *Kaddish* Symphony was written in 1962, during a stay at the MacDowell Colony in New Hampshire. But progress was slow: in January 1963 Bernstein told Diamond: "I have not yet finished my 3rd Symphony (*Kaddish*) which will be something when and if it gets written. I had hoped by now to have it complete. Alas. Once I have finished it, I can rest in peace: it is my Kaddish for everybody." By 24 August 1963, Bernstein wrote to Diamond: "Best news is that I have finished *Kaddish* this summer. That's all I did … a short section or two remains undecided; but actually it's a piece! My first in 6 years – my first concert piece in 9 years! I can't wait for you to see it."

The Jewish "Kaddish" is a prayer for mourning, praising God in spite of personal loss; by the time Bernstein's *Kaddish* was first performed (in Israel under Bernstein on 10 December 1963, then in Boston under Charles Munch on 31 January 1964), it had become a memorial "To the Beloved Memory of John F. Kennedy", assassinated on 22 November 1963. Bernstein wrote to his sister Shirley on 25 January 1964, about preparations for the Boston performance (in which Felicia was the speaker), and lamenting the death of President Kennedy, and the murder of their friend Marc Blitzstein:

> It's an open season on Kaddish, all right. The President. Marc … We are all shocked and miserable, as you must be, & I wish we could be together, at last, at last … The *Kaddish* itself gets its comeuppance in Boston this week, Friday the 31st. I wish you could be there … Felicia is there already, rehearsing. I'm staying out of it 'til the last minute: Münch is in love with the piece, but scared witless, & can't beat it (7/8, etc.), the chorus … Jenny T[ourel]… oy. Maybe you're wise to miss it.

Walter Hussey, Dean of Chichester Cathedral, wrote to Bernstein in December 1963, requesting a new piece: "The sort of thing that we had in mind was perhaps, say, a setting of the Psalm 2, or some part of it, either unaccompanied or accompanied by orchestra or organ, or both. I only mention this to give you some idea as to what was in our minds." In August 1964, Hussey wrote to encourage the composer: "I hope you will feel quite free to write as you wish and will in no way feel inhibited by circumstances. I think many of us would be very delighted if there was a hint of *West Side Story* about the music."

The autumn of 1964 was a wretched time for Bernstein: he had taken a sabbatical from the New York Philharmonic to compose a musical based on Thornton Wilder's *The Skin of Our Teeth*, but work was frustrating, and soon abandoned. On 24 February 1965, Bernstein wrote to Hussey with better news:

> I was on the verge of writing you a sad letter saying that I could not find in me the work for your Festival when suddenly a conception occurred to me that I find exciting. It would be a suite of Psalms, or selected verses from Psalms, and would have a general title like *Psalms of Youth*. The music is all very forthright, songful, rhythmic, youthful. The only hitch is this: I can think of these Psalms only in the original Hebrew. I realize that this may present extra difficulties of preparation; but more important, does it present difficulties of an ecclesiastical nature? That is, are there no objections, in principle, to Hebrew being sung in your Cathedral? If not, do let me know soon, so that I may plunge ahead, and have a working score for you by early April.

On 11 May 1965, Bernstein wrote again:

> The psalms are finished, Laus Deo, are being copied, and should arrive in England next week … I am pleased with the work, and hope you will be, too; it is quite popular in feeling (even a hint, as you suggested, of *West Side Story*), and it has an old-fashioned sweetness along with its more violent moments. The title has now been changed to *Chichester Psalms* ("Youth" was a wrong steer; the piece is far too difficult). The work is in three movements lasting about eighteen and a half minutes, and each movement contains one complete psalm plus one or more verses from another complementary psalm, by way of contrast or amplification.

Just how much of a "hint" it was of *West Side Story*, Bernstein didn't let on, but the violent central episode of the second movement (setting part of Psalm 2) is a reworking of "Mix!" – a number cut from *West Side Story*; and the music of the alto solo and the first movement was salvaged from songs Bernstein had sketched for the abortive *Skin of Our Teeth*. It's a mark of Bernstein's brilliance that, even though the *Chichester Psalms* is largely based on recycled material, this "suite of Psalms" feels so coherent. The first performance took place in New York on 15 July 1965, conducted by Bernstein, and the British premiere was given in Chichester Cathedral two weeks later, on 31 July.

In January 1954, Bernstein agreed to collaborate with Lillian Hellman on a musical based on Voltaire's *Candide*. It was to give him years of trouble. On 25 July 1954, he wrote to Copland that "*Candide* crawls along: it's the hardest thing I ever tried, and – you won't believe this – it's very hard trying to be eclectic. I am raising the unwilling ghosts of Hérold and Auber." By November he was telling his friends Barbara and Philip Marcuse that "we have big lyricist trouble in *Candide*" and in March 1955 he wrote to Marc Blitzstein that he needed to "give some real thought to the problems of *Candide* (which are multitudinous)." To Felicia in May 1955 he admitted that "I'm a bit sick of the whole thing." A year later he was more optimistic, telling David Diamond: "I now have hope for *Candide*, for the first time in ages … Meanwhile I am concurrently writing the other show (the Romeo one, with Arthur Laurents and Robbins and a charming gifted boy named Steve Sondheim) and it begins to look like something."

That "other show" was *West Side Story*, which proved a lot less troublesome once work eventually started. Jerome Robbins had outlined an idea to Bernstein and Laurents in January 1949, but this was virtually abandoned a few months later (that April, Laurents wrote to Bernstein: "I'm sorry you've decided not to do the show"). But neither Robbins nor Laurents wanted to give up on the plan. Six years later, Laurents urged Bernstein to come out to Hollywood to discuss the show again, and by October 1955 Robbins wrote to both of them with a lengthy critique of the new outline they had devised: "Before I tell you my objections, I want you to know that I think it's a hell of a good job and very much on the right track, and that these differences are incidental to the larger wonderful job you are both doing." That month, Stephen Sondheim was brought into the creative team to write the lyrics, and by 29 October Bernstein was able to write to his brother Burton that "*Romeo* proceeds apace, with a new young lyricist named Steve Sondheim, who is going to work out wonderfully."

During final preparations for the show, in the summer of 1957, Felicia took the Bernstein children to visit her relatives in Chile, and Bernstein wrote regularly to tell her about progress – and to vent his frustrations:

> The work grinds on, relentlessly, and sleep is a rare blessing. Jerry continues to be – well, Jerry: moody, demanding, hurting. But vastly talented. We start on the book Monday, trepidation in hand; and the score is still not completed. At the moment the Problem is the usual one of the 2nd act ballet, which is finished, and will probably not work at all and be yanked and we'll have to manufacture a new one. It's going to be murder from here on in.

His mood was no better when he wrote to her a week later:

> All the aspects of the score I like best – the "big", poetic parts – get criticized as "operatic" – & there's a concerted move to chuck them. What's the use? The 24-hour schedule goes on – I am tired & nervous & apey. You wouldn't like me at all these days. *This is the last show I do.*

Once the production moved to Washington D.C. for the tryouts at the National Theatre, Bernstein became more optimistic. On 8 August he told Felicia about "Something's Coming", a late addition to the score:

> We wrote a new song for Tony that's a killer, & it just wasn't the same not playing it first for you. It's really going to save his character – a driving 2/4 in the great tradition (but of course fucked up by me with 3/4s and what not) – but it gives Tony balls – so that he doesn't emerge as just a euphoric dreamer.

> These days have flown so – I don't sleep much; I work every – literally every – second (since I'm doing four jobs on this show – composing, lyric writing, orchestrating, & rehearsing the cast). It's murder, but I'm excited. It may be something extraordinary. We're having our first run thru for people on Friday. Please may they dig it!

A week later, on 15 August, Bernstein was euphoric:

> The orchestrations have turned out brilliant. I tell you, this show may yet be worth all the agony. As you can see, I'm excited as hell – oh so different from *Candide*.

Felicia and the children were still in Chile when the show opened in Washington on 19 August, and Bernstein sent his initial reactions:

> It's all too exciting. I never dreamed it could be like this – reviews such as one would write for oneself – the whole town up and doing about the show – the delicious long lines at the box office – morale high … Only thing missing – you. How I longed to have you there & share the excitement! Of course, as they say, it's only Washington, not New York – don't count chickens. But it sure looks like a smash, & all our experiments seem to have worked. The book works, the tragedy works, the ballets shine, the music pulses & soars, & there is at least one history-making set. It's all too good to be true.

Felicia was back for the final tryouts in Philadelphia. Bernstein wrote to David Diamond on 12 September 1957 with a lofty predicition that turned out to be accurate:

> The three weeks in Washington were phenomenal – sell-outs, raving press & public. Now simile in Philly. It really does my heart good – because this show is my baby, my tragic musical comedy, whatever that is; and if it goes in New York as it has been on the road we will have proved something very big indeed, & maybe changed the face of the American musical theatre.

The extracts from letters are all taken from The Leonard Bernstein Letters *(Yale University Press, 2013), edited by Nigel Simeone.*

1976

WORKING WITH LENNY

remembered by Humphrey Burton, who worked with him every year from 1970 to 1990

My invitation to work with Leonard Bernstein (hereafter LB) came from an unlikely source: the great film actor Gregory Peck. He rang me one morning early in 1970; could I come over to his London hotel right away to discuss a film project? Naturally I dropped everything and headed for the Dorchester. It transpired that Mr. Peck had recently formed a production company with Roger L. Stevens, the veteran theatre producer who had mounted *West Side Story*, and one of their first projects was to put LB under contract to make videos of all his concert performances. This was truly a visionary concept since home video was still some years in the future. As a trailblazer, would I direct the cameras for the performance of the Verdi Requiem which LB was to conduct with the London Symphony Orchestra and Chorus the following month in St. Paul's Cathedral?

My answer to this breath-taking invitation was of course "yes", though not without waves of interior shock at my recklessness. But who would turn down that sort of challenge? I pitched the show to the TV company for whom I was working at the time and LWT agreed to supply the (excellent) technical facilities in return for the UK TV rights. And so it came to pass that we taped the Requiem in front of an invited audience one chilly February evening; there was virtually no camera rehearsal because a bomb scare (the Ulster troubles were at their height) forced us to empty the premises and we only had time for a brief sound check. Even that was not a simple matter in St. Paul's, where the echo lasts a daunting seven seconds! Moreover the whole show had to be in the can by the end of this single very fraught session. Nevertheless, the performance went like a dream, disturbed only by the cathedral clock awesomely booming the hour as Martina Arroyo sang the "Libera me". That section had to be fixed – and, as I came to expect over the years, LB was also calling for other re-takes, especially from the chorus. But the maestro had a more urgent problem: after 90 minutes on the rostrum he was desperate for a drink and a cigarette. The Scotch was easy to produce but Christopher Wren's great edifice was a strictly No Smoking zone. Crisis! It was no less an authority than the Dean of St. Paul's himself who declared that the beauty of the performance justified a temporary lifting of the ban; there would be no harm, he thought, in smoking an L&M in the vestry. And with that announcement he reached into his voluminous clerical robes and produced a cigarette lighter.

> "FASTEN YOUR SEAT BELTS, BOYS AND GIRLS, WE'RE IN FOR A BUMPY RIDE"

Once under way with the retakes a new problem emerged: time was running out, last trains had to be caught and both audience and choir became sadly depleted. But LB's will was inexorable: those tidying-ups were essential and the only solution so far as the continuity of the camera shots was concerned was to close ranks and make the wide-angles less and less wide as the re-takes continued. In the generous acoustic of the cathedral the sudden reduction in the size of the chorus would hopefully pass unnoticed on the sound track. Next morning I shivered in my shoes in the Soho video suite as we started to review the raw tapes. But everybody at the playback was swept off their feet by the magnificence of what we had captured in sound and vision. Within days I was recruited to direct *Beethoven's Birthday* – a two-hour "special" for the CBS network. LB would celebrate Beethoven's bicentenary with a concert and his only opera, *Fidelio*, in Vienna. The Beethoven film, which later won an Emmy, represented a steep learning curve for LB. He had worked on several films earlier in his meteoric career, notably a 1957 *Omnibus* trip to Israel for the opening of the Frederic R. Mann Auditorium, but that was basically reportage and this was a full-scale BBC-style documentary, for which my editor Mike Bradsell cut together some dazzling montage scenes of LB at work and play with his cast. A couple of months later, during a New York heat wave, LB and I sat at a Steenbeck editing machine for two very long days writing the film commentary; he found a style that was eloquent but precise, fitting like a glove the action of the singers in scenes such as the wonderful Act One quartet. LB had a masterly way with words and yet would sometimes spend hours looking for *le mot juste*. The downside of working at close quarters was his smoking addiction; having myself renounced the weed some months previously, I was back in its thrall after those late-night scripting sessions.

Smoke and fire of a worse sort had enlivened our filming sessions at the historic Theater an der Wien. We had installed extra lights to film in colour

and, when the curtain was lowered unexpectedly to rehearse the opening moments of *Fidelio*, it rested too long on a 10K lamp and caught fire. There was an almighty shout of "Feuer!" and the proceedings ground to a halt. In the ensuing chaos the irate theatre manager ordered me and my film crew to leave the building – it transpired that the curtain had just been installed at great expense – but LB was unfazed and determined not to waste precious rehearsal time. While firemen doused down the scenery backstage, he remained in the pit to conduct the "Leonore III" Overture with furious energy. Later that evening he complained to the orchestra's management that at each rehearsal he was getting different woodwind and brass principals. "You see, they all want to play with you, Maestro" was the characteristic Viennese reply.

In 1971 Bernstein and his new manager Harry Kraut signed a deal with the German film magnate Leo Kirch, whose company Unitel specialized in high-quality performances of the classical repertoire. Over the next two decades nearly two hundred symphonies and concertos were filmed by Unitel, all but a handful with the Vienna Philharmonic, almost all directed by me. We began with Mahler's ten symphonies. LB insisted the performances must be live and in front of a paying public. Most of his DG sound-only recordings were made in the same way. This was another new departure for LB: in the 1960s, when he had an exclusive contract with CBS (later Columbia), everything was recorded in private studio sessions. A crucial factor was that the live Unitel concerts were recorded not on videotape but on 35mm colour film, whose quality was vastly superior and of proven durability. Fortunately LB trusted his team implicitly and unlike Karajan did not attempt to micro-manage. I have a vivid memory of him passing us back-stage on his way out to conduct the first film in the cycle, Mahler 9. He saw my team of script assistants sitting nervously with their marked-up camera scripts in front of an array of screens, headsets at the ready with which to talk the individual cameramen through their zooms and pans. With a smile on his face the maestro called out "Fasten your seat belts, boys and girls, we're in for a bumpy ride."

Tension in Berlin was exacerbated by the knowledge that because the Vienna Philharmonic was in the middle of a European tour we only had one day for the entire operation. We were filming in the ultra-modern Berlin Philharmonie, Karajan's musical domain. Unitel had apparently slipped in the booking under his nose. Leo Kirch had fallen out with Karajan a few years earlier (which is why he had turned to Bernstein) and Uncle Leo must have had a quiet smile at this unusual turn of events. We desperately needed more time on camera, so an extra afternoon performance was inserted into the orchestra's tight travel schedule. I had got to know the work a few weeks earlier when I filmed rehearsals in Vienna, a session which became an hour-long documentary, with very sensitive commentary by LB, entitled *Four Ways to Say Farewell*. LB treated me like a conducting student, going through the score in the break, pointing out which instruments should be seen on camera – for example, the irregular heartbeats on horn and cello with which Mahler Nine begins. Later, in the editing process, when we looked at rough cuts, my only dispute with LB was about the close-ups: "Too much me," he would grumble. But I reminded him that the films had an educational purpose: future conducting students would be able to see how he created a mood, executed a specific tempo change or indicated a delicate rubato.

He was always a fanatical teacher; almost the last show I did with him was *Lehren und Lernen* (Teachers and Teaching), an essay about his own teachers, notably Isabelle Vengerova (piano), Aaron Copland (composition) and Serge Koussevitzky (conducting). I crouched just inches below the camera lens and made him talk to me about his student days without a script, something he normally never did. The result was a stream-of-consciousness monologue that is unique in his output.

Somebody once observed that LB had a whim of iron and only a man with his titanic powers of persuasion would have got Leo Kirch to authorize a very costly Unitel expedition to Tel Aviv in 1972 to film the Israel Philharmonic in *Das Lied von der Erde*. We also had to film a song recital with Christa Ludwig and LB, so the decision was made to economize on very expensive film stock by not filming one of the many *Das Lied* concerts. After that particular performance I met LB at a party. "How did the filming go tonight?" he asked me. I explained that we had not actually filmed on this occasion. "WHAAAAT!" he thundered, outraged. "But that was the best we've done." I patiently explained that we already had three very good performances in the can. "But this one was better," he countered, Scotch in hand. I plucked up my courage and told him that he was being unrealistic and self-indulgent. "Well, if that's what you think, you can just f--- off!" Matching expletive for expletive, I turned on my heel in a rage, intending to leave the party, but instead marched straight into a plate-glass window. I knocked myself out and LB was the first to rush to my assistance: next morning we went swimming together in Tel Aviv harbour.

A decade later I produced a film about LB's New York recording sessions for *West Side Story* – the only time he conducted his Broadway masterpiece. He received a less than unanimous press response for that landmark CD, which famously used opera singers in the four principal singing roles. Kiri Te Kanawa was thought by some to be a touch too mature for Maria and José Carreras too unmistakably Spanish to make a plausible Tony. But LB was adamant: just for once he wanted to hear the world's finest singers in the work which remains his guarantee of immortality. (I had whetted his appetite for classical singers in a show I did in London the previous year featuring Kiri with Plácido Domingo singing highlights from *West Side Story*.) Personally I had no problem with the casting but I cringed when LB rounded on the music copyists sitting behind him after he discovered that his last-minute corrections had not been transferred to the orchestral parts. Why couldn't they get it right? he complained sourly, adding that he had been up till four in the morning editing the score. (What he didn't say was that he didn't begin that task until midnight, long after it should have been completed!) But this was a minor blemish on a fantastic musical happening. In an unguarded moment during the filming he told me he felt as Mozart must have done, hearing his music brought to life in such a spectacular manner. "That has to be my favourite number in the show," he declared after at least three different songs had been taped. "The music is so funky!" he exclaimed, rediscovering it after nearly thirty years: "It sounds as if I wrote it yesterday."

As José Carreras discovered that week in a famous bust-up about a baulked top B flat, LB could be quite nasty when he was thwarted or disappointed. But contrition would soon set in. More than once my wife or I would find an apologetic hand-written note which he had slipped under our hotel door during the night after some minor incident the previous evening. In fact LB was the most faithful and observant of friends. When we moved house, he gave us a dollar bill upon which he had scrawled in marker pen: GOD BLESS OUR HOME. It remains one of our most treasured possessions, along with the manuscript of a short canon for two voices he wrote in 1977 for the shared birthdays of his record producer Erik Smith and myself. (It's reproduced in the newly-published *Bernstein Letters*.) I miss him every day. I suspect that everybody who worked with him regularly feels much the same.

November 2013

In the control room with producer Hans Weber, 1982

Leaving the stage at the end of the "Final Concert" in Tanglewood, August 19, 1990

ICH GRÜSSE SIE UND GRATULIERE IHNEN ZUM ERWERB DIESER BEMERKENSWERTEN EDITION ALLER AUFNAHMEN, DIE MEIN VATER LEONARD BERNSTEIN FÜR DEUTSCHE GRAMMOPHON GEMACHT HAT.

Wie Sie sehen, ist es ein umfangreiches Œuvre – und Sie halten derzeit gerade einmal die erste Hälfte in Händen, von Beethoven bis Liszt. Was da noch alles kommen wird – ich sage nur: sämtliche Mahler-Symphonien…

Dabei sollte man nicht vergessen, dass es noch gar nicht so lange her ist (weniger als 100 Jahre), als es undenkbar war, dass ein klassischer Musiker aus Amerika ein Orchester von Weltruf dirigierte. Leonard Bernstein hat dieses Vorurteil ein für alle Mal widerlegt. Seine Aufnahmen für Deutsche Grammophon zeigen einen Musiker auf dem Höhepunkt seines Könnens, der sein Repertoire sicher im Griff hat – und seine Einspielungen mit einigen der bedeutendsten Orchester der Welt zeugen von großem gegenseitigem Respekt, aus dem viele unvergessliche Interpretationen erwuchsen.

Ich erinnere mich noch gut, wie mein Vater seine Begeisterung für die unterschiedlichsten Dinge immer mit uns teilen musste. Ob es ein Gedicht von Lewis Carroll war oder eine einprägsame Werbemelodie aus seiner Jugend oder ein jüdischer Witz – er konnte es nicht erwarten, seine Freude über diese Fundstücke mit den Menschen in seiner Umgebung zu teilen. Die leidenschaftliche Liebe zur Musik, die ihn und seine Mitmusiker verband, wird für uns heute genauso spürbar (ganz gleich auf welchem Medium wir seine Aufnahmen hören) wie damals für sein Konzertpublikum, und viele seiner DG-Aufnahmen sind ja auch Konzertmitschnitte. Als die meisten Orchester noch lieber ins Studio gingen, bestand Leonard Bernstein als einer der Ersten auf Liveaufnahmen. Und wie recht mein Vater damit hatte: Für ihn war die Anspannung der Konzertsituation ein ganz wesentliches Element seines Musizierens, ebenso wie die Anwesenheit von Menschen, was seine Haltung zum Leben im Allgemeinen spiegelte, denn er war ein Menschenfreund durch und durch.

In dieser Edition finden sich Werke vieler bedeutender amerikanischer Komponisten des 20. Jahrhunderts, etwa von Charles Ives, William Schuman und (für mich eine besondere Freude) Aaron Copland, der für meinen Vater ein Leben lang ein wichtiger Mentor und guter Freund war. Wie mein Vater die Musik seiner Landsleute interpretiert hat, setzt bis heute Maßstäbe.

Es gibt aber noch einen anderen amerikanischen Komponisten, dessen symphonische Werke in dieser Anthologie in vorbildlicher Weise präsentiert werden – und das ist Leonard Bernstein selbst. Sein Leben lang weigerte sich mein Vater, sich dem Dogma der Nachkriegszeit zu beugen, nach dem ein »ernsthafter« Komponist nur Zwölftonmusik schreiben durfte. Er wusste, dass sein Ansehen in musikalischen Fachkreisen darunter leiden würde. Zum Glück sind solche stilistischen Tabus heutzutage überwunden – und die Orchesterwerke meines Vaters klingen für unsere modernen Ohren großartig.

Ich bin sicher, diese wunderbaren, vielfältigen Aufnahmen werden Ihnen viel Freude machen und Sie werden sie bestimmt nicht nur einmal hören wollen. Viel Spaß damit – und seien Sie gespannt auf den zweiten Teil im Jahr 2015!

Jamie Bernstein

Übersetzung: Eva Reisinger

LEONARD BERNSTEIN IN SEINEN BRIEFEN

von Nigel Simeone

In allen Briefen, die Leonard Bernstein seinen Freunden und Kollegen schrieb, glüht eine unbändige Begeisterung für die Musik. Die nachfolgende Auswahl enthält Briefauszüge, in denen es um einige der Werke geht, die diese Kollektion bietet.

AMERIKANISCHE KOMPONISTEN

Als Leonard Bernstein an der Harvard University studierte, lernte er Aaron Copland kennen, mit dem er bald Freundschaft schloss. Im November 1938 gestand er, dass er außer den Werken Coplands noch nicht viel amerikanische Musik gehört habe, aber genau darüber seine Diplomarbeit schreiben wolle:

> Es soll dabei um den Nationalismus in der amerikanischen Musik gehen. […] Ich will zu zeigen versuchen, dass es in der neueren Musik etwas Amerikanisches gibt, das nichts mit folkloristischem Material zu tun hat, sondern einem bodenständigen Geiste entspringt (wie Ihre Musik oder die von Harris & Sessions vielleicht – ich weiß nicht). […] Wie nun wäre das zu tun? Es würde bedeuten, die neuen amerikanischen Sachen durchzugehen und die zu entdecken, die aus irgendwelchen Gründen amerikanisch klingen. […] Welche Werke welcher amerikanischen Komponisten könnten meine Betrachtung stützen, und wo wären sie zu finden? Käme die Musik von Harris in Frage? oder Ives? oder Schuman? […] Sie sehen, ich kenne und höre so wenige amerikanische Sachen. Das ist meine große Chance, sie besser kennenzulernen und etwas darüber herauszufinden.

Harris, Ives und Schuman setzte Bernstein schon bald auf seine Programme. 1941 errang er in Tanglewood einen großen Erfolg mit Schumans *American Festival Overture*. Daraufhin schrieb er seiner Freundin Shirley Gabis, es sei für alle ein absoluter Volltreffer gewesen. 1951 dirigierte er erstmals Ives – als er mit den New Yorker Philharmonikern dessen Zweite Symphonie uraufführte. *The Unanswered Question* hatte er später im Gepäck, um es bei einer Tournee mit den New Yorkern im August 1959 in Moskau und Leningrad aufzuführen. Von den jüngeren amerikanischen Komponisten stand ihm besonders Lukas Foss nahe, mit dem er in Tanglewood studiert und lebenslange Freundschaft geschlossen hatte.

Vor allem aber schätzte Bernstein Aaron Copland. Mit der spontanen Darbietung der *Piano Variations* bei Coplands Geburtstagsparty am 14. November 1937 begann eine dauerhafte Freundschaft. Bernsteins erste Publikation bestand in einer Klavierbearbeitung von *El Salón México*, und während des nächsten halben Jahrhunderts war er Coplands engagiertester Anwalt. In der privaten Korrespondenz jedoch äußerten sich die beiden bemerkenswert unverblümt über die Werke des anderen. Am 25. Mai 1947 leitete Bernstein in Prag die europäische Erstaufführung der dritten Symphonie von Copland, dem er am 27. Mai schrieb:

> Du alter Charmeur!
> Es ist vollbracht. Geschafft. Man hat die Symphonie gehört. Vor zwei Tagen in Prag. Erst einmal muss ich sagen, es ist ein herrliches Werk. Jetzt, wo ich sie so viel besser kenne, finde ich darin neue Lichter und Schatten – und neue Fehler. Herzchen, der Schluss ist eine Sünde. Den musst du ändern. Stell die Druckerpresse ab! Wir müssen reden – und zwar über den ganzen letzten Satz.
> Die Reaktionen waren gemischt. Zu lang, sagten einige. Zu eklektisch, sagte Schostakowitsch (der hat's nötig!). Es fehlt ein echtes Adagio, sagte [Rafael] Kubelík. Nicht mein Fall, sagte Wee Willie Walton. Und alle fanden Tschaikowskys Fünfte darin, was nur ihre Dämlichkeit beweist. […] Das Orchester war erschöpft (Ende des Festivals), und die Proben waren Albträume. (Wir hatten sechs!) Doch bei den Konzerten spielten sie phänomenal. Machten sogar unsere privaten Rubati im dritten Satz. […] Das ist echte Inspiration – das echte Aaronchen. Ich könnte sogar feine Argumente gegen die Sätze I & II vorbringen (und natürlich IV), nicht aber gegen III. Das ist mein persönliches Wow! Übrigens, ich mache sie ungeheuer gut und möchte sie in den Staaten machen…

Copland antwortete am 4. Juni 1947 aus Mexico City:

> Junger Charmeur!
> Habe gerade deinen Pariser Brief nachgeschickt bekommen und schreibe schnell eine Antwort in der Hoffnung, dass er dich in Holland erreicht. Es war lustig, die verschiedenen Reaktionen auf die Symph zu lesen – auch deine. Ich habe befunden, dass es ein harter Job ist, ein fast vierzigminütiges Stück zu schreiben, das durchweg perfekt ist. Das ist so ziemlich alles, was ich im Moment zugestehe. Du warst ein Engel, dass du dich am Schwanzende des Festivals mit Proben abgequält hast. Der Teil deines Briefes, der mir am besten gefiel, war natürlich der, wo du sagst, du möchtest sie in den Staaten machen…

Bernstein dirigierte Coplands Dritte ein Jahr später in Israel. Jetzt war er enthusiastischer – wenn man von seinen Bedenken gegenüber dem Finale absieht, das seiner Meinung nach durch eine Kürzung gewonnen hätte. Am 8. November 1948 schrieb er Copland:

> Nun, wir sind durch und haben sie gemacht. Die Symphonie scheint ein Erfolg zu sein! Natürlich hätten wir mehr Proben brauchen können

(unser Terminplan ist unglaublich), doch nach der vierten Aufführung fing sie an zu klingen, und außerdem ganz prächtig. Es ist wirklich ein fantastisches Stück! Ich muss zugeben, dass ich (nach der zweiten Aufführung) gegen Ende einen beträchtlichen Strich gemacht habe. Und glaub mir, das macht einen gewaltigen Unterschied. […] Den meisten Menschen gefiel sie (die Symph). […] Ich bin gespannt, das B[enny]-G[oodman]-Konzert zu hören.

Das »Benny-Goodman-Konzert« war Coplands Klarinettenkonzert. Wie im Falle der Dritten Symphonie war Bernsteins erste Reaktion wieder gemischt, wie er Copland am 14. November 1951 mitteilte:

Ich bin von dem Konzert enttäuscht, und ich glaube, das lag auch ein bisschen an der Aufführung. Ich erinnere mich, dass es viel Spaß machte, als du dich auf dem Klavier da durchgekämpft hast (natürlich ist alles spaßiger, wenn du es mit deinem verlegenen Schmunzeln auf dem Klavier spielst), und Bennys Interpretation ist grausig und schülerhaft, finde ich. Doch auch in der Partitur gibt es etwas, das trotz offensichtlicher Schönheiten nicht recht befriedigt. […] Ich bin noch immer nicht mit der Kadenz einverstanden, ich finde sie hübsch, aber willkürlich. Was mich aber enttäuscht, ist der letzte Teil. […] Vor allem die Form. Die scheint nicht zu funktionieren.

Als Bernstein die beiden Werke 1985 und 1989 mit den New Yorker Philharmonikern ein letztes Mal einspielte, waren indes alle Zweifel dahin.

BEETHOVEN, BRAHMS, BRUCKNER

Für den Dirigenten Leonard Bernstein war Ludwig van Beethoven stets von zentraler Bedeutung. Die Neunte Symphonie brachte er bei verschiedenen außergewöhnlichen Anlässen zur Aufführung (besonders berühmt ist das Konzert zur Feier des Berliner Mauerfalls), doch erstmals dirigierte er sie 1950, als er in Scheveningen mit dem Residenzorchester Den Haag auftrat. Seinen Eltern beschrieb er das bedeutsame Ereignis:

Meine erste Aufführung von Beethovens Neunter war ein Triumph! Ich war sehr besorgt wegen dieser Sache – die größte Prüfung im Leben eines jeden Dirigenten. Doch es war so aufregend – ein besseres Solistenquartett habe ich nie gehört – der Chor war fabelhaft – das Orchester hat nie besser gespielt. Was ist das für ein Erlebnis, dieses Werk zu machen! Als ob sich alles Innere nach außen kehrt.

»ES IST ALLES ZU SCHÖN, UM WAHR ZU SEIN«

Eine ausgefallene Spezialität Bernsteins war das Streichquartett op. 131 in der Streichorchester-Einrichtung von Dimitri Mitropoulos. Bernstein dirigierte die Fassung 1945 mit der New York City Symphony. 1977 nahm er sie mit den Streichern der Wiener Philharmoniker auf. Das Resultat war für Bernstein von großer Bedeutung. 1989 gestand er Jonathan Cott: »Von allen Platten,

»MÜNCH LIEBT DAS STÜCK, HAT ABER TODESANGST«

die ich in meinem Leben gemacht habe, ist das mein persönlicher Favorit. […] Die Einspielung ist so schön und ungewöhnlich, dass ich sie meiner Frau gewidmet habe – es ist die einzige Aufnahme, die ich überhaupt jemandem gewidmet habe. Und ich musste mit den Streichern der Wiener Philharmoniker darum kämpfen, dass sie das spielten. […] Schließlich haben sie es aber gern getan.«

Johannes Brahms' *Variationen über ein Thema von Joseph Haydn* dirigierte Bernstein 1940 in seinem ersten Studienjahr bei Kussewitzky in Tanglewood. Während seines Studiums bei Fritz Reiner am Curtis Institute von Philadelphia kam er mit der zweiten Serenade von Brahms zu seiner ersten Rundfunkübertragung. Im Oktober 1945 berichtete Bernstein seinem Freund David Oppenheim von einem Konzert mit der New York City Symphony, das mit der Zweiten Symphonie von Brahms zu Ende gegangen war:

> … und diese letztere ist ein Vergnügen. Sie sollten sie wirklich hören. Aaron [Copland] war heute früh bei der Probe und sagte: »Endlich haben wir amerikanischen Brahms – so lyrisch wie ein Schlager.« Ich bin glücklich.

Durch Brahms lernte Bernstein auch seine zukünftige Frau Felicia Montealegre kennen, und zwar bei einer Party von Claudio Arrau im Februar 1946. Vier Jahrzehnte später sprach Bernstein von diesem Abend in einer Hommage zu Arraus 85. Geburtstag:

> Ich erinnere mich jetzt noch mit großer Rührung an unser d-moll-Konzert von Brahms. Sie hatten Geburtstag und spielten nicht nur wie ein Gott, sondern hatten nach dem Konzert in Ihrem Heim auch noch eine Geburtstagsfeier. Bei dieser Party lernte ich ein hinreißendes Mädchen namens Felicia Montealegre kennen, die nicht nur, wie Sie, aus Chile kam und bei Ihnen Unterricht gehabt hatte, sondern mit Ihnen auch den Geburtstag teilte. Danach hat sie drei Jahrzehnte lang ihr Leben mit mir geteilt.

Bis Leonard Bernstein zur Musik von Anton Bruckner kam, dauerte es lange. 1959 schrieb er Copland:

> Ich habe einige seiner Symphs gekauft. […] #6, 8 oder 9 habe ich nie gehört!! & finde ihn unmöglich langweilig, ohne Persönlichkeit, linkisch & stumpfsinnig, hinter einer Maske der Feierlichkeit.

Es ist interessant, wie sich der Geschmack eines Dirigenten entwickelt. Bernstein wurde zwar nie zum überzeugten Brucknerianer; die visionäre Kraft der Neunten Symphonie hat er jedoch begriffen. Sie wurde eine seiner letzten Aufnahmen mit den Wiener Philharmonikern.

BERNSTEIN ÜBER BERNSTEIN

Nachdem Bernstein sein Studium an der Harvard University abgeschlossen hatte, verbrachte er den Sommer 1939 in New York, wo er eine seiner ersten großen Kompositionen in Angriff nahm. Am 29. August schrieb er Copland:

> Ich habe gerade mein hebräisches Lied für Mezzo-Sop. und Ork[ester] abgeschlossen. Ich glaube, es ist bisher mein bestes Stück (die Auswahl ist nicht groß). Es hat enormen Spaß gemacht.
> Mit getrennter Post, wie es heißt, sende ich die »Lamentation« zu Ihrer Begutachtung. Bitte schauen Sie sich das Stück recht sorgfältig an – es bedeutet mir wirklich viel. Natürlich wird das nie jemand singen – es ist zu schwer, und wer will schon all diese komischen Wörter lernen? Am Ende wird das Lied Teil eines Zyklus werden, oder der Satz einer Symphonie für Singstimme und Orch., oder der Anfang einer Kantate oder Oper, außer Sie würden es völlig verreißen.

Und wirklich ging es in die Symphonie *Jeremiah* ein. Copland antwortete, er wolle versuchen, »Ihnen darüber zu schreiben, obwohl ich es hasse, ›Kritiken‹ zu schreiben – ich sage es Ihnen viel lieber persönlich! (Was man sagt, während man sich ansieht, wirkt auf dem Papier ganz schrecklich!)« Was immer er damals davon gehalten haben mochte (David Diamond zufolge gefiel ihm *Jeremiah* nicht) – Copland dirigierte die »Lamentation« fast vierzig Jahre später, am 25. August 1978, in einem Konzert zu Bernsteins 60. Geburtstag mit Christa Ludwig als Solistin. Danach schrieb er Bernstein: »Natürlich ist das eine Schönheit!«

Die Symphonie *Age of Anxiety* entstand für Serge Kussewitzky und das Boston Symphony Orchestra. Die äußere Anregung, das gleichnamige Gedicht von W. H. Auden, wurde erst 1947 publiziert – drei Jahre nachdem Bernstein den Anfang seines Werkes bereits skizziert hatte. Im Juli 1944 legte er einem Brief an Kussewitzky ein handschriftliches Notenblatt bei und versprach, dass mehr kommen werde: »Ich schicke Ihnen mit meinen liebsten und herzlichsten Glückwünschen ein paar Noten zu Ihrem Geburtstag – eine kleine Skizze des Stückes, das ich hoffentlich bald für Sie habe.«

Die Idee eines Werkes nach Audens *Age of Anxiety* stammte von Bernsteins Freund Richard (»Twig«) Romney. Dieser schickte ihm am 25. Juli 1947 ein Exemplar des neuen Buches und schlug ihm vor, darüber eine Musik zu schreiben: »Warum versuchst du nicht eine Tondichtung der *Anxiety*? Die vier Themen – das Drama wechselnder Beziehungen, der Paare – das könnte was Gutes werden.« Vier Tage später schrieb Romney wieder: »Was hältst du von der *Anxiety*-Idee? Es stecken da so viele musikalische Feinheiten drin, und diese verschiedenen Metren, die durch die unterschiedlichen Wege der Paare entstehen […] ganz zu schweigen von den Stimmungen und dem Getrenntsein, das durch Alkohol und/oder triebhafte Bedürfnisse zum Einssein wird.«

Wenngleich Bernstein sich bei Romney »mit lieben Grüßen« herzlich für das Buch bedankte, sprach er ihm gegenüber erst wieder 1950 von dem Projekt,

als er ihm mitteilte, dass »*Age* [*of Anxiety*] bereits von Columbia aufgenommen wurde & im Herbst veröffentlicht werden soll. Freue mich, dass es dir gefällt – mir auch.« Einen großen Teil der Komposition schrieb Bernstein 1948 in Israel, und hier wurde »The Dirge« auch am 28. November 1948 separat aufgeführt. Peter Gradenwitz schrieb in dem Programmheft, Bernstein habe das Stück »während der wenigen freien Stunden komponiert, die ihm die geschäftigen Tage in Tel Aviv ließen, und die Partitur gerade rechtzeitig für das heutige Abendkonzert abgeschlossen – es ist ein äußerst ausdrucksvoller Klagegesang, der erkennen lässt, dass sich der Stil des Komponisten in entschieden neuen Bahnen entwickelt hat.« Einen Monat nach der Premiere des kompletten Werkes, die am 8. April 1949 in Boston stattfand, schrieb Bernstein an Gradenwitz: »*Age of Anxiety* war ein kolossaler Erfolg, & ich dachte oft an Sie bei der Vorbereitung. Ich war überrascht, dass es allen gefiel.«

Die Symphonie *Kaddish* wurde 1962 in großen Teilen während eines Aufenthalts in der MacDowell Colony, New Hampshire, komponiert. Doch die Arbeit ging langsam vonstatten. Im Januar 1963 schrieb Bernstein an David Diamond: »Meine Dritte Symphonie (*Kaddish*) habe ich immer noch nicht fertig. Sie wird was sein, wenn sie denn geschrieben werden sollte. Ich hatte gehofft, sie inzwischen fertig zu haben. Aber leider… Wenn sie erst einmal fertig ist, kann ich in Frieden ruhen: Sie ist mein Kaddisch für jedermann.« Am 24. August 1963 heißt es in einem Brief an Diamond: »Die beste Nachricht ist, dass ich mein *Kaddish* in diesem Sommer abgeschlossen habe. Das ist alles, was ich getan habe […] ein oder zwei kurze Abschnitte stehen noch nicht ganz fest; aber tatsächlich ist es ein Stück! Mein erstes in sechs Jahren – mein erstes Konzertstück in neun Jahren! Ich möchte, dass du es bald zu sehen bekommst!«

Das jüdische Kaddisch ist ein Trauergebet, in dem Gott trotz eines persönlich erlittenen Verlustes gepriesen wird. Als Bernstein am 10. Dezember 1963 in Israel die Uraufführung seines *Kaddish* leitete, war das Werk ein Denkmal »zur lieben Erinnerung an John F. Kennedy« geworden, der am 22. November 1963 ermordet worden war. Am 25. Januar 1964 berichtete Bernstein seiner Schwester Shirley von den Vorbereitungen zur Bostoner Aufführung, die am 31. Januar unter Charles Munch mit Felicia als Sprecherin stattfinden sollte. Er beklagte Kennedys Tod und die Ermordung seines Freundes Marc Blitzstein:

> Es ist die Hauptsaison für Kaddisch, nicht wahr! Der Präsident. Marc… Wir alle sind geschockt und unglücklich, wie du sicher auch, & ich wünschte, wir könnten endlich, endlich zusammen sein. […] Das *Kaddish* kriegt diese Woche in Boston seine Quittung, am Freitag, den 31. Ich wünschte, du könntest da sein. […] Felicia ist schon dort und probt. Ich bleibe weg bis zur letzten Minute: Münch liebt das Stück, hat aber Todesangst & kann es nicht schlagen (7/8 usw.). Der Chor, […] Jenny T[ourel]… oh je! Vielleicht ist es klug, wenn du es verpasst.

Walter Hussey, der Dekan der Chichester Cathedral, bat Bernstein im Dezember 1963 um ein neues Werk: »Was wir uns ungefähr vorstellen, wäre etwa eine Vertonung des zweiten Psalms oder eines Teiles daraus, entweder unbegleitet oder mit einer Begleitung für Orchester oder Orgel oder beides. Ich sage das nur, um Ihnen eine Vorstellung davon zu geben, woran wir dachten.« Im August 1964 ermutigte Hussey den Komponisten: »Ich hoffe, Sie schreiben einfach nur das, was Sie möchten, und fühlen sich in keiner Weise durch die Umstände eingeschränkt. Ich glaube, dass viele von uns sich freuen würden, wenn es in der Musik einen Hauch von *West Side Story* gäbe.«

Der Herbst 1964 war für Bernstein eine schlimme Phase. Er hatte sich für ein Jahr von den New Yorker Philharmonikern beurlauben lassen, um ein Musical nach Thornton Wilders *The Skin of Our Teeth* (»Wir sind noch einmal davongekommen«) zu schreiben. Die Arbeit frustrierte ihn jedoch und wurde bald abgebrochen. Am 24. Februar 1965 hatte Bernstein für Hussey bessere Neuigkeiten:

> Ich wollte Ihnen schon einen traurigen Brief des Inhalts schreiben, dass ich mich zu einem Werk für Ihr Festival außerstande sähe, als mir plötzlich eine Idee kam, die ich aufregend finde: eine Reihe von Psalmen oder ausgewählten Psalmversen, denen ich einen allgemeinen Titel wie *Psalmen der Jugend* geben würde. Die Musik ist sehr direkt, gesanglich, rhythmisch, jugendlich. Der einzige Haken ist: Ich kann mir diese Psalmen nur im originalen Hebräisch vorstellen. Mir ist klar, dass das zusätzliche Probleme beim Einstudieren geben könnte; doch wichtiger ist, ob es dabei auch Schwierigkeiten kirchlicher Natur gäbe? Das heißt: Gibt es keine prinzipiellen Bedenken, wenn in Ihrer Kathedrale Hebräisch gesungen wird? Wenn nicht, lassen Sie es mich bald wissen, damit ich mich hineinstürzen kann und für Sie Anfang April eine Arbeitspartitur habe.«

Am 11. Mai 1965 schrieb Bernstein erneut:

> Die Psalmen sind fertig, Laus Deo, werden kopiert und sollten nächste Woche in England ankommen. […] Ich bin mit dem Werk zufrieden, und ich hoffe, dass auch Sie es sein werden; es wirkt recht volkstümlich (und hat sogar einen Hauch von *West Side Story*, wie Sie es vorschlugen); und es hat neben seinen wilderen Augenblicken eine altmodische Anmut. Der Titel lautet jetzt *Chichester Psalms* (»Jugend« ging in die falsche Richtung, das Stück ist viel zu schwer). Das Werk hat drei Sätze und dauert ungefähr 18 ½ Minuten, und jeder Satz enthält einen kompletten Psalm sowie als Kontrast oder Verstärkung einen oder mehrere Verse eines anderen, komplementären Psalms.

Wie groß der »Hauch« *West Side Story* war, verriet Bernstein nicht: Bei dem wilden Mittelteil des zweiten Satzes (die Vertonung des zweiten Psalms) handelt es sich um eine Bearbeitung des aus der *West Side Story* gestrichenen Titels »Mix!«, während Bernstein für das Altsolo und den ersten Satz die Songs ausschlachtete, die er für das abgebrochene *Skin of Our Teeth*-Projekt skizziert hatte. Dass die *Chichester Psalms* so kohärent klingen, obwohl sie weitgehend aus wiederverwendetem Material bestehen, spricht für die Brillanz ihres Komponisten. Die Uraufführung fand am 15. Juli 1965 in New York unter Bernsteins Leitung statt. Die britische Premiere folgte zwei Wochen später, am 31. Juli, in der Kathedrale von Chichester.

Im Januar 1954 hatte sich Leonard Bernstein bereitgefunden, mit Lillian Hellman ein Musical nach Voltaires *Candide* zu verfassen. Dieser Plan sollte ihm einige beschwerliche Jahre bereiten. Am 25. Juli berichtete er Copland, dass »*Candide* dahinkriecht: Es ist das Schwerste, was ich je versucht habe, und – du wirst es nicht glauben – es ist sehr schwer, eklektisch sein zu wollen. Ich wecke die widerspenstigen Geister von Hérold und Auber.« Im November schrieb er seinen Freunden Barbara und Philip Marcuse: »Wir haben große Probleme mit den Songtexten der *Candide*«, und im März 1955 hieß es in einem Brief an Marc Blitzstein, er müsse sich »über die (vielfältigen) Probleme von *Candide* ein paar ernste Gedanken machen«. Felicia gegenüber räumte er im Mai 1955 ein, dass er »das Ganze ein bisschen leid ist«. Optimistischer ist er ein Jahr später,

Rehearsing **West Side Story** *in 1957, with Stephen Sondheim at the piano*

als er David Diamond mitteilt: »Jetzt habe ich für *Candide* Hoffnung, zum ersten Mal seit einer Ewigkeit. […] Inzwischen schreibe ich gleichzeitig die andere Show (die Romeo-Story mit Arthur Laurents und Robbins und einem charmanten, begabten Knaben namens Steve Sondheim), und es scheint fast, als sollte das was werden.«

Diese »andere Show« war die *West Side Story*, die sich, nachdem die Arbeit erst einmal begonnen hatte, als weitaus weniger beschwerlich erweisen sollte. Jerome Robbins hatte Bernstein und Laurents im Januar 1949 eine Idee entworfen, die man jedoch ein paar Monate später praktisch wieder fallen ließ (im April schrieb Laurents an Bernstein: »Es ist schade, dass Sie sich gegen die Show entschieden haben«). Weder Robbins noch Laurents wollten das Vorhaben indessen aufgeben. Sechs Jahre später forderte Laurents Bernstein auf, zur nochmaligen Besprechung der Show nach Hollywood zu kommen, und im Oktober 1955 lieferte Robbins den beiden eine umfassende Bewertung ihres neuen, gemeinsamen Konzepts: »Bevor ich meine Einwände vorbringe, solltet ihr wissen, dass ich das für eine verdammt gute Arbeit halte, die genau den richtigen Weg einschlägt, und dass die Differenzen unwichtig sind im Vergleich mit der großartigen, schönen Arbeit, die ihr beide leistet.« In diesem Monat wurde Stephen Sondheim als Texter in das kreative Team aufgenommen, und am 29. Oktober konnte Bernstein seinem Bruder Burton schreiben, dass »Romeo rasch vorangeht, mit einem neuen, jungen Textdichter namens Steve Sondheim, der das ganz wunderbar machen wird«.

Während im Sommer 1957 die letzten Vorbereitungen der Show liefen, besuchte Felicia mit den Kindern ihre Verwandten in Chile. Bernstein schrieb ihr regelmäßig, um ihr von den Fortschritten zu berichten – und um seiner Frustration Luft zu machen:

> Die Arbeit schleift sich erbarmungslos dahin, und Schlaf ist ein seltenes Geschenk. Jerry ist weiterhin – nun, eben Jerry: launisch, anspruchsvoll, verletzend. Doch ungeheuer talentiert. Wir fangen am Montag mit dem Buch an, mit großer Beklommenheit. Und die Partitur ist noch nicht fertig. Im Moment haben wir das bekannte Problem mit dem Ballett des zweiten Aktes, das fertig ist und möglicherweise nicht funktioniert und vielleicht rausfliegt, sodass wir ein neues werden fabrizieren müssen. Von jetzt an wird es mörderisch.

Als er ihr eine Woche später schrieb, war seine Stimmung nicht besser:

> All die Momente der Musik, die ich am liebsten mag – die »großen«, poetischen Teile –, werden als »opernhaft« kritisiert – & es gibt eine konzertierte Aktion, sie rauszuschmeißen. Wozu das alles? Der 24-Stunden-Tag geht weiter – ich bin müde & nervös & fertig. Du könntest mich derzeit überhaupt nicht leiden. *Das ist die letzte Show, die ich mache*.

Als die Produktion im National Theatre von Washington D.C. ankommt, wo die Voraufführungen stattfinden sollen, wird Bernstein zuversichtlicher. Am 8. August berichtet er Felicia von dem nachkomponierten Titel »Something's Coming«:

> Wir haben einen neuen Song für Tony geschrieben, ein tolles Ding, & es war nicht dasselbe, als wenn ich ihn zuerst dir vorgespielt hätte. Das gibt ihm wirklichen Charakter – ein flotter 2/4 in der großen Tradition (ich habe ihn natürlich mit 3/4 und so weiter vermengt) – doch damit kriegt Tony Eier – sodass er nicht nur als euphorischer Träumer auftritt.
> Diese Tage sind dahingeflogen – ich schlafe nicht viel; ich arbeite buchstäblich jede Sekunde (da ich in dieser Show vier Jobs habe – Komponieren, Textdichtung, Orchestrieren & Ensembleproben). Es ist mörderisch, doch ich bin begeistert. Es könnte etwas Außergewöhnliches werden. Am Freitag haben wir unseren ersten Durchgang mit Publikum. Hoffentlich kapieren sie's!

Eine Woche später, am 15. August, war Bernstein euphorisch:

> Die Instrumentierung war brillant. Ich sage dir, diese Show könnte die ganze Quälerei wert sein. Du siehst, ich bin höllisch begeistert – so ganz anders als bei *Candide*.

Als die Show am 19. August in Washington Premiere hatte, war Felicia mit den Kindern noch immer in Chile. Bernstein sandte seine ersten Reaktionen:

> Alles zu aufregend. Ich hätte nie erträumt, dass es so kommen könnte – Kritiken, wie man sie für sich selbst schriebe – die ganze Stadt in Aufruhr wegen der Show – die herrlich langen Schlangen an der Abendkasse – hohe Moral. […] Das einzige, was fehlt: Du. Wie habe ich mir gewünscht, du wärst da & teiltest die Begeisterung! Natürlich, man sagt, es ist nur Washington, nicht New York – man soll den Tag nicht vor dem Abend loben. Doch es sieht ganz nach einem Knüller aus, & unsere Experimente haben anscheinend funktioniert. Das Buch funktioniert, die Tragödie funktioniert, das Ballett ist glänzend, die Musik pulsiert & trägt, & mindestens ein Bühnenbild wird Geschichte schreiben. Es ist alles zu schön, um wahr zu sein.

Bei den letzten Voraufführungen in Philadelphia war auch Felicia wieder zurück. Am 12. September 1957 machte Bernstein in einem Brief an David Diamond eine stolze Vorhersage, die sich erfüllen sollte:

> Die drei Wochen in Washington waren phänomenal – volles Haus, Presse & Publikum hingerissen. Jetzt dasselbe in Philly. Es tut meinem Herzen wirklich gut – denn diese Show ist mein Baby, mein tragisches Musical, was auch immer; und wenn es in New York läuft, wie es auf der Tour gelaufen ist, werden wir etwas wirklich sehr Großes erschaffen & damit vielleicht das Gesicht des amerikanischen Musiktheaters für immer verändert haben.

Die Briefauszüge stammen allesamt aus The Leonard Bernstein Letters *(Yale University Press, 2013), herausgegeben von Nigel Simeone. Übersetzung: Eckhardt van den Hoogen*

ERINNERUNGEN AN LEONARD BERNSTEIN

von Humphrey Burton, der mit ihm von 1970 bis 1990 jedes Jahr zusammengearbeitet hat

Die Einladung zur Zusammenarbeit mit Leonard Bernstein (nachfolgend kurz LB) erreichte mich von unerwarteter Seite. Eines Morgens, es war Anfang 1970, rief mich der große Filmschauspieler Gregory Peck an und fragte, ob ich wohl gleich in sein Londoner Hotel kommen könne, um über ein Projekt zu sprechen? Ich ließ natürlich alles stehen und liegen und machte mich ins Dorchester auf. Peck hatte kurz zuvor eine Produktionsfirma mit Roger L. Stevens gegründet, dem altgedienten Theaterproduzenten, der *West Side Story* auf die Bühne gebracht hatte. Beide wollten Leonard Bernstein unter Vertrag nehmen und Videomitschnitte all seiner Konzerte produzieren – eine wirklich visionäre Idee, denn an »Home Video« war damals noch lange nicht zu denken. Und sie fragten mich, ob ich als Vorreiter die Kameraregie beim Mitschnitt des Verdi-Requiems übernehmen wolle, das LB im nächsten Monat mit dem London Symphony Orchestra und Chorus in St. Paul's Cathedral aufführen würde.

Dieses unwiderstehliche Angebot konnte man natürlich nicht ausschlagen, auch wenn ich ganz im Stillen reichlich Angst vor der eigenen Courage bekam. Doch wer hätte solch eine Herausforderung wohl nicht angenommen? Ich unterbreitete das Projekt der Fernsehgesellschaft, bei der ich zu dieser Zeit arbeitete; LWT stellte eine großartige technische Ausstattung zur Verfügung und erhielt dafür die Ausstrahlungsrechte im Vereinigten Königreich. Und so kam es, dass wir das Requiem an einem bitterkalten Februarabend vor geladenem Publikum aufnahmen; es gab praktisch keine Kamerastellprobe, denn wegen einer Bombendrohung (der Nordirland-Konflikt hatte gerade einen Höhepunkt erreicht) mussten wir die Kirche verlassen. Die Zeit reichte nur für einen kurzen Soundcheck, der in St. Paul's alles andere als einfach ist, denn die Nachhalldauer beträgt dort stattliche sieben Sekunden. Außerdem musste das ganze Konzert nach dieser einen angespannten Aufnahmesitzung im Kasten sein. Doch alles verlief wie am Schnürchen – nur einmal störten die Glocken von St. Paul's, die mitten in Martina Arroyos »Libera me« laut und vernehmlich zur vollen Stunde schlugen. Dieser Abschnitt musste korrigiert werden, außerdem verlangte LB noch weitere Retakes, vor allem vom Chor – die Erfahrungen der folgenden Jahre lehrten mich, dass das eine für ihn absolut übliche Praxis war. Doch der Maestro hatte weit schwerwiegendere Probleme: Nach 90 Minuten am Pult brauchte er dringend einen Drink und eine Zigarette. Der Scotch war nicht das Problem, doch in Christopher Wrens grandiosem Bauwerk war Rauchen strengstens untersagt – ein Drama! Doch kein Geringerer als der Dekan von St. Paul's war der Auffassung, ein zeitweiliges Aussetzen des Verbots sei im Dienste der Musik zu verantworten, eine L&M in der Sakristei werde schon so schlimm nicht sein – sprach's und holte ein Feuerzeug aus den Untiefen seines Talars.

> »SCHNALLT EUCH AN, JUNGS UND MÄDELS, ES WIRD EIN UNRUHIGER FLUG«

Die Retakes waren in vollem Gange, da tauchte ein neues Problem auf: Die Zeit drängte, die letzten Züge fuhren und Zuschauerränge wie Chorreihen lichteten sich. Doch LB war unerbittlich, denn diese Korrekturen waren wichtig. Um die Stimmigkeit der Kameraeinstellungen zu gewährleisten, musste man die Reihen schließen und den Radius der Weitwinkeleinstellungen im Laufe der Retakes immer weiter reduzieren. Dank der großzügigen Akustik der Kathedrale, so wurde spekuliert, werde die plötzlich geringere Chorstärke auf der Aufnahme wohl nicht weiter auffallen. Als wir uns am nächsten Morgen in der Video-Suite in Soho das Bandmaterial ansahen, war mir zunächst angst und bange. Doch beim Abspielen war jeder absolut begeistert von der Großartigkeit dessen, was wir in Bild und Ton eingefangen hatten. Ein paar Tage später bekam ich den Auftrag, die Regie von *Beethoven's Birthday*, einem zweistündigen »Special« für CBS Network, zu übernehmen. Im Rahmen der Feierlichkeiten zu Beethovens 200. Geburtstag sollte LB in Wien ein Konzert sowie *Fidelio*, die einzige Oper des Komponisten, leiten. Dieser Beethoven-Film, der später mit einem Emmy ausgezeichnet wurde, war für LB sehr lehrreich. In seiner kometenhaften Karriere hatte er bereits an einigen Filmen gearbeitet. 1957, als LB für das Eröffnungskonzert des Frederic R. Mann Auditoriums in Tel Aviv nach Israel reiste, begleitete ihn ein

Team der TV-Programmserie *Omnibus*, um das Ereignis in einer Reportage zu dokumentieren. Diesmal jedoch handelte es sich um einen ausgewachsenen BBC-Dokumentarfilm, für den mein Editor Mike Bradsell einige faszinierende Montagen von LB mit seinen Sängern vor und hinter der Bühne zusammenschnitt. Einige Monate später, New York wurde gerade von einer Hitzewelle heimgesucht, saßen LB und ich zwei lange Tage an einem Steenbeck-Schneidetisch und verfassten den Kommentar zum Film; Bernstein fand einen eloquenten, doch sehr präzisen Stil, der ideal zur Aktion der Sänger in Szenen wie dem wunderbaren Quartett im ersten Akt passte. LB konnte großartig formulieren und suchte doch manchmal stundenlang nach den richtigen Worten. Auf engstem Raum mit ihm zusammenzuarbeiten hatte seine Nachteile, denn er war passionierter Raucher. Einige Monate zuvor hatte ich den Glimmstängeln entsagt, doch nach diesen spätabendlichen Skript-Sitzungen hatte mich die alte Sucht wieder eingeholt.

Feuer und Rauch etwas anderer Art begleiteten auch unsere Filmsessions im historischen Theater an der Wien. Für die Filmaufnahmen in Farbe hatten wir zusätzliche Scheinwerfer installiert. Als der Vorhang unvermutet herabgelassen wurde, weil man die Anfangsszene des Fidelio proben wollte, hing er zu lange über einem Scheinwerfer mit 10 kW und fing an zu brennen. Alles schrie »Feuer!«, und die Probe wurde abrupt abgebrochen. Im nun einsetzenden Chaos forderte der erboste Theaterdirektor mein Team und mich auf, das Gebäude zu verlassen; offenbar hatte man den Vorhang gerade erst für viel Geld anbringen lassen. Doch LB kümmerte das alles nicht, ihm war nur wichtig, keine wertvolle Probenzeit zu verlieren. Während Feuerwehrleute die hintere Bühne unter Wasser setzten, blieb er im Orchestergraben und dirigierte dort mit grimmiger Entschlossenheit die dritte »Leonoren«-Ouvertüre. Im späteren Verlauf des Abends beschwerte er sich beim Orchestermanagement, warum er denn bei jeder Probe andere Holz- und Blechbläser-Solisten bekäme. »Sie wollen eben alle bei Ihnen mitspielen, Maestro«, lautete die typisch wienerische Antwort.

1971 unterzeichneten Bernstein und sein neuer Manager Harry Kraut einen Vertrag mit dem deutschen Filmmagnaten Leo Kirch, dessen Firma Unitel sich auf den Mitschnitt von hochrangigen Klassikkonzerten spezialisierte. In den folgenden zwei Jahrzehnten zeichnete Unitel fast zweihundert Symphonien und Konzerte auf, die Wiener Philharmoniker waren in beinahe allen Fällen ausführendes Orchester, bei fast allen führte ich Regie. Wir begannen mit Mahlers zehn Symphonien. LB bestand auf Live-Aufnahmen vor zahlendem Publikum; die meisten seiner Tonaufnahmen für die Deutsche Grammophon entstanden auch auf diese Weise, ein neuer Schritt für LB, denn in seiner Zeit als Exklusivkünstler der CBS (der späteren Columbia) in den 1960er Jahren hatte man alles in nichtöffentlichen Studiositzungen aufgezeichnet. Es spielte eine wichtige Rolle, dass die Livekonzerte bei Unitel nicht auf Videoband, sondern auf 35-Millimeter-Farbfilm aufgezeichnet wurden, der eine wesentlich bessere Qualität und längere Lebensdauer hatte. Glücklicherweise vertraute LB seinem Team vorbehaltlos und mischte sich (anders als Karajan) nicht ein. Ich erinnere mich noch genau an einen bestimmten Moment: Mahlers Neunte, unser erster Film im Zyklus, sollte aufgezeichnet werden. Bei seinem Weg auf die Bühne kam LB an uns vorbei und sah meine Skript-Assistenten, wie sie vor einer Vielzahl von Monitoren nervös auf ihren Einsatz warteten, die mit vielen Notizen versehenen Skripte vor sich und die Headsets im Anschlag, um den einzelnen Kameraleuten Anweisungen für Zooms und Schwenks zu geben. Lächelnd rief uns der Maestro zu: »Schnallt euch an, Jungs und Mädels, es wird ein unruhiger Flug.«

In Berlin arbeiteten wir unter Hochdruck, weil die Wiener Philharmoniker gerade auf Europa-Tournee waren und wir nur einen Tag für das gesamte Unterfangen hatten. Wir filmten in der ultramodernen Berliner Philharmonie, Karajans musikalischem Stammsitz – Unitel war es irgendwie gelungen, eine Buchung durchzubekommen. Ein paar Jahre zuvor hatte sich Kirch mit Karajan überworfen (und sich dann Bernstein zugewandt) – diese neue Fügung muss »Onkel Leo« daher sehr amüsiert haben. Wir brauchten dringend mehr Zeit für die Kameras, daher wurde ein zusätzlicher Probennachmittag in den engen Reisezeitplan des Orchesters eingebaut. Mahlers Neunte hatte ich ein paar Wochen zuvor kennengelernt, als ich Proben in Wien filmte; daraus wurde später die einstündige Dokumentation *Four Ways to Say Farewell* mit einem sehr einfühlsamen Kommentar von LB. Er behandelte mich wie einen Dirigierschüler, ging in der Pause mit mir die Partitur durch und zeigte mir, welche Instrumente im Bild zu sehen sein sollten – zum Beispiel beim unregelmäßigen Herzschlag in Hörnern und Celli, mit dem Mahlers Neunte beginnt. Als wir uns später den Erstschnitt ansahen, kritisierte LB nur die Nahaufnahmen: »Zu viele Einstellungen von mir«, befand er. Doch ich erinnerte ihn daran, dass diese Filme auch zu Lehrzwecken dienten: Zukünftige Dirigierschüler konnten daran sehen, wie er eine Stimmung gestaltete, einen bestimmten Tempowechsel ausführte oder ein zartes Rubato anzeigte.

Er war immer ein fanatischer Lehrer; einer meiner letzten Filme mit ihm war *Lehren und Lernen*, ein Gespräch über seine eigenen Lehrer, vor allem Isabelle Vengerova (Klavier), Aaron Copland (Komposition) und Serge Kussewitzky (Dirigieren). Ich kauerte direkt unterhalb der Kamera, und er erzählte mir ohne jegliches Skript – was er normalerweise nie tat – von seiner Studentenzeit. Er ließ seinen Gedanken vollkommen freien Lauf und hinterließ uns damit ein Dokument, das in seinem Wirken einzigartig ist.

LB hatte einen eisernen Willen, und nur ein Mann mit seinen großen Überredungskünsten konnte Leo Kirch dazu bringen, die kostspielige Unitel-Expedition 1972 nach Tel Aviv zu unternehmen, um dort das Israel Philharmonic mit dem *Lied von der Erde* zu filmen. Da wir auch ein Lied-Recital mit Christa Ludwig und LB aufzeichnen sollten, wurde entschieden, auf den Mitschnitt von einem der vielen Konzerte mit dem *Lied von der Erde* zu verzichten. Nach eben diesem Konzert traf ich LB auf einer Party. »Und wie lief das Filmen heute?«, fragte er mich. Als ich erzählte, dass wir dieses Mal überhaupt nicht gefilmt hätten, kam ein erbostes »WAAAAAS?« zurück. »Aber das war das beste Konzert von allen!« Ich entgegnete geduldig, dass wir schon drei sehr gute Konzerte im Kasten hätten. »Aber dies hier war besser«, konterte er, ein Glas Scotch in der Hand. Ich nahm all meinen Mut zusammen und entgegnete, er sei unrealistisch und maßlos. »Wenn Sie das meinen, dann verp… Sie sich doch!« Ein Wort gab das andere, und als ich mich wutentbrannt umdrehte, um zu gehen, rannte ich direkt in eine Glasscheibe. Ich hatte mich selbst außer Gefecht gesetzt – und LB kam mir als Erster zu Hilfe. Am nächsten Morgen gingen wir zusammen im Hafen von Tel Aviv schwimmen.

Zehn Jahre später produzierte ich einen Film über LBs New Yorker Aufnahmesitzungen für die *West Side Story* – das einzige Mal, dass er sein Broadway-Meisterwerk selbst dirigierte. Diese einzigartige CD, bei der Opernsänger die vier Hauptrollen übernahmen, wurde von der Presse gemischt aufgenommen: Kiri Te Kanawa hielt man für eine etwas zu reife Maria und José Carreras ging als der unverkennbare Spanier, der er war, nicht als überzeugender Tony durch. Doch LB bestand darauf, nur ein einziges Mal wollte er bei diesem Werk, das ihn unsterblich gemacht hat, die besten Sänger der Welt hören. (Ein Jahr zuvor hatte ich in London ein Programm produziert, bei dem Kiri Te Kanawa und Plácido Domingo Auszüge aus der *West Side Story* sangen, und hatte ihn damit wohl auf den Geschmack gebracht.) Mit der Besetzung hatte ich persönlich keine Probleme, doch ich

»DIESE MUSIK IST SO FUNKY!«

Recording* West Side Story *in New York, 1984

zuckte zusammen, als LB sich die hinter ihm sitzenden Kopisten vornahm, als er merkte, dass seine letzten Korrekturen nicht in die Orchesterstimmen übertragen worden waren. Missgelaunt beklagte er sich, warum sie das denn nicht hinbekommen hätten? Er selbst habe schließlich bis vier Uhr morgens an der Partitur gearbeitet (wobei er allerdings nicht erwähnte, dass er selbst erst um Mitternacht mit seiner Arbeit begonnen hatte, die schon längst hätte abgeschlossen sein müssen!). Aber das war nur ein kleiner Schönheitsfehler eines ansonsten großartigen musikalischen Ereignisses. In einem stillen Moment während des Filmens erzählte er mir, er fühle sich so, wie sich wohl auch Mozart gefühlt haben müsse, als man seine Musik auf so spektakuläre Weise zum Leben erweckte. »Das ist meine Lieblingsnummer in der Show«, sagte er immer wieder, nachdem wir mindestens drei verschiedene Songs aufgenommen hatten. »Diese Musik ist so funky!«, rief er aus, als er sie nach fast dreißig Jahren wiederentdeckte. »Das klingt, als hätte ich es erst gestern geschrieben.«

In dieser Woche bekam José Carreras wegen eines missglückten hohen Bs den Zorn des Meisters zu spüren – LB konnte reichlich ungehalten sein, wenn jemand ihm in die Parade fuhr oder er enttäuscht war. Doch die Reue folgte stets auf dem Fuße – mehr als einmal fanden meine Frau und ich eine handschriftliche Entschuldigung vor, die er nach einem vortäglichen Zwist unter unserer Zimmertür im Hotel durchgeschoben hatte. LB war tatsächlich ein überaus treuer und aufmerksamer Freund. Als wir einmal umzogen, gab er uns einen Dollarschein, auf den er GOD BLESS OUR HOME geschrieben hatte. Diese Banknote gehört jetzt zu unseren größten Schätzen, wie auch das Manuskript eines kurzen Kanons für zwei Stimmen, den er 1977 als Geburtstagsgeschenk für seinen Produzenten Erik Smith und mich geschrieben hatte (der Kanon ist in der neuen Ausgabe der Briefe Bernsteins abgebildet). Ich vermisse LB jeden Tag, und das geht sicher jedem so, der regelmäßig mit ihm zusammengearbeitet hat.

November 2013

Übersetzung: Eva Zöllner

New York, 1958

BONJOUR, HEUREUX POSSESSEURS DE CETTE REMARQUABLE COLLECTION D'ENREGISTREMENTS QUE MON PÈRE, LEONARD BERNSTEIN, A SIGNÉS CHEZ DEUTSCHE GRAMMOPHON !

Vous le voyez, c'est un ensemble très substantiel – et vous n'en tenez actuellement que la moitié : de Beethoven à Liszt seulement. Beaucoup de trésors sont encore à venir ! (Notamment l'intégrale des symphonies de Mahler.)

Il faut se rappeler qu'il y avait une époque, il y moins d'un siècle, où il était impensable pour un musicien américain de formation classique d'envisager de diriger un orchestre de premier plan. Leonard Bernstein a définitivement réfuté cette idée reçue. Ses enregistrements pour Deutsche Grammophon révèlent un interprète au faîte de sa maturité, avec une profonde maîtrise du répertoire – et ses interprétations à la tête de certains des plus grands orchestres au monde reflètent le plus profond respect mutuel, qui nous vaut autant de lectures mémorables.

Je me souviens que, dans mon enfance, mon père tenait à tout prix à partager ses enthousiasmes. Que ce soit une comptine de Lewis Carroll, un jingle radiophonique accrocheur ou une blague juive, il était impatient de partager sa joie avec ceux qui l'entouraient. Dans ses enregistrements, on entend cette même volonté de communiquer. L'amour de la musique qu'il partageait si passionnément avec ses collègues musiciens se transmet de manière audible à tous ceux d'entre nous qui l'écoutons aujourd'hui sur nos divers appareils, comme il se transmettait à son public en concert – et beaucoup de ses enregistrements pour DG ont été réalisés en public. Leonard Bernstein était un pionnier dans sa volonté d'enregistrer en concert, à une époque où les orchestres enregistraient presque toujours en studio. Mon père avait entièrement raison : une interprétation live dégage une dose supplémentaire d'émotion – ainsi qu'une part cruciale d'humanité, qui occupait une telle place dans sa façon d'aborder la vie de manière générale.

Parmi les compositeurs de cette anthologie figurent bon nombre de géants américains du XX^{e} siècle, tels Charles Ives, William Schuman et mon propre compositeur favori, Aaron Copland, qui fut à la fois le mentor et l'ami de mon père toute sa vie durant. Ces interprétations d'œuvres de compatriotes peuvent certainement être considérées comme références.

Il y a pourtant un autre compositeur américain dont les œuvres symphoniques sont magnifiquement interprétées sur ces disques – c'est Bernstein lui-même. Au cours de sa vie, mon père a toujours refusé de se conformer au dogme du milieu du XX^{e} siècle qui contraignait les compositeurs « sérieux » à écrire exclusivement de la musique dodécaphonique. Il savait que sa réputation dans les milieux musicaux universitaires en pâtirait. Mais aujourd'hui, après toutes ces années, ces restrictions stylistiques ont fort heureusement reculé – et les œuvres orchestrales de mon père paraissent magnifiques à nos oreilles contemporaines.

Je suis sûr que vous aimerez, que vous écouterez et réécouterez tous ces merveilleux enregistrements d'une grande diversité. Amusez-vous – et restez à l'écoute pour le volume II en 2015 !

Jamie Bernstein

Traduction : Dennis Collins

BERNSTEIN AU TRAVERS DE SA CORRESPONDANCE

Nigel Simeone

La passion brûlante de Leonard Bernstein pour la musique transparaît dans ses lettres à ses amis et collègues. Les extraits ci-dessous proviennent de lettres évoquant certaines des œuvres proposées dans ce coffret.

COMPOSITEURS AMÉRICAINS

Bernstein était étudiant à Harvard quand il fit la connaissance d'Aaron Copland, et ils devinrent rapidement amis. En novembre 1938, Bernstein lui annonça qu'il allait consacrer sa thèse universitaire à la musique américaine, tout en reconnaissant qu'il n'en avait pas beaucoup entendu en dehors de celle de Copland :

> Le sujet est le nationalisme dans la musique américaine […] J'essaierai de montrer qu'il y a quelque chose d'américain dans la musique nouvelle, qui repose non pas sur un matériau populaire, mais sur un esprit autochtone (comme ta musique, ou peut-être celle de Harris & de Sessions – je ne sais pas) […] Mais comment m'y prendre ? Ça veut dire passer en revue des nouveautés américaines, trouver celles qui, pour une raison ou une autre, sonnent américaines […] Quelle musique de quels autres compositeurs d'Amérique appuieraient mon point de vue, et où puis-je me la procurer ? Trouverais-je mon bonheur dans la musique de Harris ? de Ives ? de Schuman ? […] Tu vois, je connais et entends si peu de choses américaines. C'est l'occasion ou jamais pour moi de bien la connaître, et de découvrir quelque chose à son sujet.

Harris, Ives et Schuman ne tardèrent pas à apparaître dans les concerts de Bernstein. En 1941, il obtint un grand succès avec l'*American Festival Overture* de Schuman à Tanglewood, écrivant par la suite à son amie Shirley Gabis : « Tout le monde en est resté baba. » Bernstein dirigea pour la première fois du Ives avec le New York Philharmonic en 1951, lors de la création mondiale de la Deuxième Symphonie. Il donna ensuite *The Unanswered Question* en tournée avec ce même orchestre, notamment en concert à Moscou et à Leningrad en août 1959. Parmi les jeunes compositeurs américains, il était particulièrement proche de Lukas Foss : ils firent connaissance en tant que condisciples à Tanglewood, et restèrent amis jusqu'à la fin de leur vie.

Mais Bernstein admirait Aaron Copland plus que tout autre. Son interprétation au débotté des Variations pour piano le 14 novembre 1937, lors de la fête d'anniversaire de Copland, marqua le début d'une amitié durable. La première publication de Bernstein fut une transcription pour piano d'*El Salón México* de Copland, et il fut son plus fervent défenseur pendant un demi-siècle. Mais, dans leur correspondance privée, chacun commentait la musique de l'autre avec une franchise remarquable. Bernstein dirigea la création européenne de la Troisième Symphonie de Copland à Prague, le 25 mai 1947, et lui écrivit depuis Paris, le 27 mai :

> Vieux Charmeur !
> C'est chose faite. La Symphonie a été entendue. Il y a deux jours à Prague. Je dois tout d'abord te dire que c'est une œuvre merveilleuse. À présent que je la connais tellement mieux, j'y découvre de nouvelles ombres et lumières – et de nouveaux défauts. Mon chou, la fin est un vrai péché. Il faut que tu la changes. Arrêtez tout ! Il faut qu'on en parle – qu'on parle de l'ensemble du dernier mouvement, en fait.
> L'accueil a été mitigé. Trop longue, selon certains. Trop éclectique, selon Chostakovitch (il est bien placé pour parler !). Il manque un véritable Adagio, selon [Rafael] Kubelík. Pas sa tasse de thé, selon Wee Willie Walton. Et tout le monde y a décelé la Cinquième de Tchaïkovski, ce qui prouve seulement leur inanité. […] L'orchestre était épuisé (fin du festival), et les répétitions ont été un cauchemar. (On en a eu six !) Mais lors des concerts ils ont joué merveilleusement. Ils ont même réussi nos rubatos personnels dans le troisième mouvement… C'est là la véritable inspiration, le véritable Aaronchen. Je pourrais trouver matière à de bons plaidoyers *anti* mouvements I & II (et IV, bien sûr), mais pas anti III. C'est celui qui me fait dire Ouah ! Au fait, je m'en sors drôlement bien, et j'adorerais le donner aux États-Unis…

Copland lui répondit depuis Mexico le 4 juin 1947 :

> Jeune Charmeur !
> Je viens de recevoir ta lettre de Paris, que l'on m'a fait suivre ici, et je te réponds à toute vitesse dans l'espoir qu'elle te parvienne en Hollande. Ça m'a bien amusé de lire les diverses réactions à la Symph – y compris la tienne. J'ai décidé que c'était pas de la tarte d'écrire un morceau de près de 40 min. qui soit parfait de bout en bout. C'est tout ce que je suis prêt à concéder pour le moment ! Tu es un ange d'avoir bataillé avec des répétitions en fin de festival. Le passage de ta lettre que j'ai préféré, c'est bien sûr celui où tu dis que tu adorerais le donner aux États-Unis…

Bernstein dirigea la Troisième de Copland un an plus tard en Israël, et se montra plus enthousiaste – en dehors de ses réserves par rapport au quatrième mouvement, qu'il préférait couper en partie. Il écrivit à Copland le 8 novembre 1948 :

« C'EST TROP BEAU POUR ÊTRE VRAI »

> Eh bien ! ça y est, nous l'avons fait. La Symphonie semble être un succès ! Bien sûr, des répétitions bien plus nombreuses n'auraient pas été un luxe (notre emploi du temps est incroyable), mais après le quatrième concert ça a commencé à sonner, et magnifiquement avec ça. C'est vraiment un morceau fantastique ! Je dois avouer que j'ai coupé un bon passage vers la fin (après le deuxième concert), et, crois-moi, ça fait toute la différence […]. La plupart des gens l'ont adorée (la Symph.) […] Je suis très impatient d'entendre le concerto B[enny] G[oodman].

Le « concerto Benny Goodman » était le Concerto pour clarinette de Copland. Comme pour la Troisième Symphonie, la réaction initiale de Bernstein fut mitigée, comme il le dit à Copland le 14 novembre 1951 :

> Je suis déçu par le Concerto, et je crois que c'est un peu à cause de l'interprétation. Dans mon souvenir, il était si sympa quand tu as bataillé pour le jouer au piano (forcément, tout est bien plus sympa

quand c'est toi qui le joues au piano, avec ton sourire contrit), et je trouve l'interprétation de Benny abominable, scolaire, me semble-t-il. Mais il y a aussi quelque chose dans cette partition qui n'est pas entièrement satisfaisant, en dépit de ses beautés manifestes. […] Je désapprouve toujours la cadence, la trouvant mignonne mais arbitraire ; mais c'est la dernière partie qui me déçoit. […] La forme, incroyable mais vrai. Ça ne semble pas fonctionner.

Bernstein avait surmonté ses derniers doutes concernant ces deux œuvres quand il en vint à les enregistrer pour la dernière fois avec le New York Philharmonic, en 1985 et 1989.

BEETHOVEN, BRAHMS, BRUCKNER

Beethoven a toujours occupé une place centrale dans le répertoire de Bernstein chef d'orchestre. La Neuvième Symphonie de Beethoven est une œuvre qu'il choisit pour marquer certaines occasions extraordinaires – notamment la chute du mur de Berlin –, mais il la dirigea pour la première fois en 1950, lors d'un concert à Scheveningen avec le Hague Residentie Orkest. En cette occasion d'une suprême importance, il écrivit à ses parents :

Ma première interprétation publique de la Neuvième de Beethoven a été un triomphe ! J'étais très inquiet à propos de ce concert – la plus grande épreuve dans la vie d'un chef d'orchestre. Mais c'était tellement excitant – le quatuor de solistes était le meilleur que j'aie jamais entendu, le chœur était merveilleux, l'orchestre n'a jamais mieux joué. Quelle expérience hors du commun que de donner cette œuvre ! Comme de s'arracher les entrailles.

Bernstein était un rare spécialiste du Quatuor à cordes op. 131 dans la version de Dimitri Mitropoulos pour orchestre à cordes. Il le dirigea à la tête du New York City Symphony en 1945, et l'enregistra avec les cordes de la Philharmonie de Vienne en 1977. Le résultat fut précieux pour Bernstein. En 1989, il dit à Jonathan Cott : « C'est mon disque favori parmi tous ceux que j'ai enregistrés dans ma vie […]. Il est si beau, si extraordinaire, que je l'ai dédié à ma femme – c'est le seul enregistrement que j'aie jamais dédié à quelqu'un. J'ai dû me battre avec les cordes de la Philharmonie de Vienne pour le réaliser. […] En fin de compte, ils y ont pris un grand plaisir. »

Bernstein dirigea les Variations sur un thème de Joseph Haydn, de Brahms, pendant sa première année de cours avec Koussevitsky à Tanglewood en 1940. Alors élève de Fritz Reiner au Curtis Institute de Philadelphie, la première œuvre qu'il dirigea pour la radio fut la Sérénade n° 2 de Brahms. En octobre 1945, Bernstein évoqua dans une lettre à son ami David Oppenheim un programme avec le New York City Symphony qui se terminait par la Deuxième Symphonie de Brahms :

Cette dernière est une joie. Tu devrais vraiment l'entendre. Aaron [Copland] était à la répétition ce matin, et a dit : « Enfin ! nous avons du Brahms américain – lyrique, comme une chanson populaire. » Je suis heureux.

C'est aussi grâce à Brahms que Bernstein rencontra sa future épouse, Felicia Montealegre : ils firent connaissance en février 1946, lors d'une soirée donnée par Claudio Arrau. Quarante ans plus tard, Bernstein l'évoqua dans un hommage à Arrau à l'occasion de son quatre-vingt-cinquième anniversaire :

Je me rappelle en cet instant, avec une profonde émotion, notre Brahms en *ré* mineur, en 1946. C'était votre anniversaire, et non seulement vous avez joué comme un dieu, mais vous avez organisé une fête chez vous après le concert. C'est lors de cette soirée que j'ai fait la connaissance d'une fille ravissante nommée Felicia Montealegre, une de vos anciennes élèves, chilienne elle aussi, dont l'anniversaire était le même jour que le vôtre, et qui allait partager ma vie pendant trois décennies.

Bernstein fut long à se laisser convaincre par la musique de Bruckner. En 1959, il écrivait à Copland :

J'ai acheté quelques-unes de ses symphs […] je n'avais jamais entendu les nos 6, 8 ou 9 !! & le trouve insupportablement ennuyeux, sans personnalité, maladroit & terne, sous couvert de solennité.

Il est intrigant de voir les goûts d'un chef d'orchestre évoluer. Si Bernstein ne devint jamais un brucknérien confirmé, il finit néanmoins par comprendre la puissance visionnaire de la Neuvième Symphonie – l'un de ses derniers enregistrements avec la Philharmonie de Vienne.

BERNSTEIN SUR BERNSTEIN

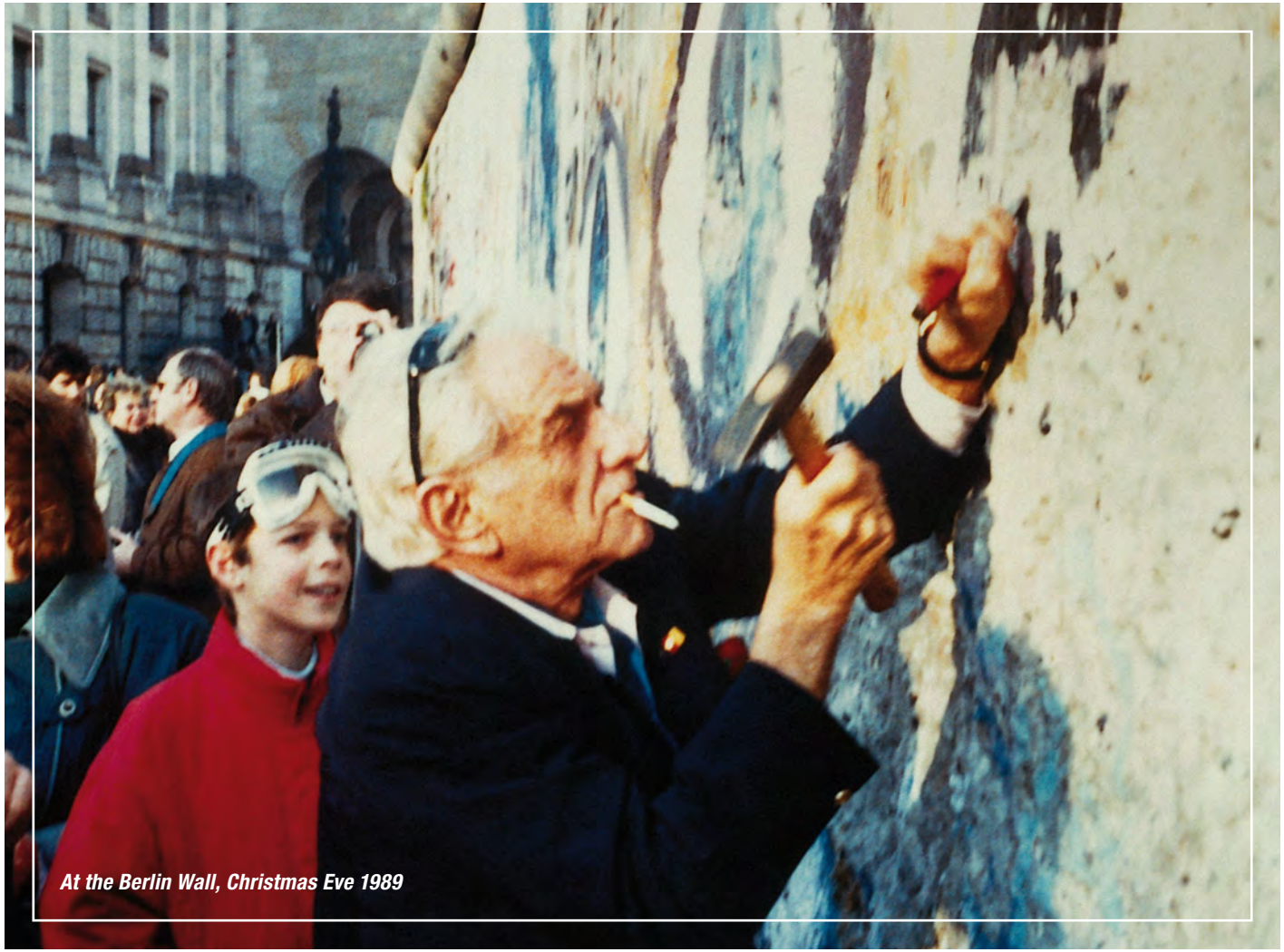
Après la fin de ses études à Harvard, Bernstein passa l'été 1939 à New York, où il commença l'une de ses premières compositions importantes. Le 29 août, il écrivit à Copland :

Je viens de finir ma mélodie hébraïque pour mezzo-sop. et ork. Je crois que c'est ma meilleure partition à ce jour (je n'ai pas grand choix). Je me suis beaucoup amusé.
Sous pli séparé, comme l'on dit, je soumets la « Lamentation » à ton avis autorisé. Sois gentil, et lis-la soigneusement – en fait, j'y attache beaucoup d'importance. Bien entendu, personne ne la chantera jamais – c'est trop dur, et qui voudrait apprendre tous ces mots bizarres ? Cette mélodie fera à terme partie d'une série, ou deviendra un mouvement de symphonie pour voix et orch., ou le début d'une cantate ou d'un opéra, à moins que ton jugement ne soit très sévère.

Elle devait en effet être intégrée à la Symphonie *Jeremiah*. Copland répondit : « J'essaierai de la commenter, même si je déteste écrire des "critiques" – je préfère nettement te le dire de vive voix ! (Ce que l'on dit avec un regard à l'appui paraît abominable sur le papier !) » Quelle qu'ait été son opinion à l'époque (dans le souvenir de David Diamond, Copland n'aimait pas *Jeremiah*), Copland dirigea la « Lamentation » près de quarante ans plus tard, lors d'un concert pour le soixantième anniversaire de Bernstein, le 25 août 1978, avec Christa Ludwig en soliste. Il écrivit par la suite à Bernstein : « C'est assurément une beauté ! »

La Symphonie *The Age of Anxiety* fut écrite pour Koussevitsky et le Boston Symphony Orchestra. Sa source d'inspiration apparente – le poème homonyme de W. H. Auden – ne fut publiée qu'en 1947, mais Bernstein avait déjà esquissé le début de l'œuvre trois ans auparavant : dans une lettre à Koussevitsky à l'occasion de son anniversaire, en juillet 1944, Bernstein inclut une page de musique manuscrite, en promettant une suite : « Je vous envoie, avec toute mon affection et mes sincères félicitations, quelques notes pour votre anniversaire, qui représentent une courte esquisse d'un morceau que j'espère bientôt vous proposer. »

L'idée d'une œuvre basée sur *The Age of Anxiety* d'Auden émana originellement d'un ami de Bernstein, Richard (« Twig ») Romney, qui lui envoya



At the Berlin Wall, Christmas Eve 1989

« MÜNCH EST AMOUREUX DE CETTE PIÈCE, MAIS IL EST MORT DE TROUILLE. »

un exemplaire de l'œuvre récemment publiée, le 25 juillet 1947, en suggérant un traitement musical : « Pourquoi n'essaierais-tu pas un poème symphonique à partir d'*Anxiety* ? Les thèmes des quatre – le théâtre de leurs relations mutuelles, de leurs associations deux à deux –, etc., pourraient donner quelque chose de bien. » Quatre jours plus tard, Romney écrivait de nouveau : « Que penses-tu de l'idée d'*Anxiety* ? Elle comporte tant de subtilité musicale, et ces différents mètres amenés par les chemins différents pris par les couples […] pour ne rien dire des ambiances, des vies séparées qui deviennent une sous l'effet de l'alcool et/ou de la libido. »

Bernstein assura Romney « de [s]on affection et de [s]es remerciements » après avoir reçu livre, mais ne lui mentionna plus son projet avant 1950, date à laquelle il écrivit : « L'*Age* [*of Anxiety*] est déjà enregistré par Columbia, & devrait paraître à l'automne. Je suis content qu'il te plaise – à moi aussi. » La composition eut lieu en grande partie pendant le séjour de Bernstein en Israël en 1948, et le « Chant funèbre » (« Dirge ») y fut créé en tant que mouvement séparé le 28 novembre 1948. Peter Gradenwitz écrivit dans le programme que ce morceau avait été composé « durant les rares heures de loisir que laissaient à Bernstein ses journées bien remplies à Tel-Aviv, et achevé sous forme de grande partition juste à temps pour le concert de ce soir – il s'agit d'une lamentation très expressive révélant l'évolution du style du compositeur dans des directions indéniablement nouvelles ». Un mois après la création de l'œuvre entière à Boston, le 8 avril 1949, Bernstein écrivit à Gradenwitz : « L'*Age of Anxiety* a fait un tabac, & j'ai souvent pensé à toi en le préparant. Tout le monde a adoré, ce qui m'a stupéfié. »

La Symphonie *Kaddish* fut écrite en 1962, pendant un séjour à la MacDowell Colony dans le New Hampshire. Mais Bernstein avança lentement. En janvier 1963, il annonça à Diamond : « Je n'ai pas encore fini ma 3e Symphonie *(Kaddish*) qui sera vraiment quelque chose quand et si elle voit le jour. J'avais espéré qu'à la date d'aujourd'hui elle serait terminée. Hélas ! Quand je l'aurai achevée, je pourrai reposer en paix : c'est mon *Kaddish* pour tout le monde. » Le 24 août 1963, Bernstein écrivait à Diamond : « La meilleure nouvelle est que j'ai terminé *Kaddish* cet été. C'est tout ce que j'ai fait […] un ou deux brefs passages restent à décider ; mais c'est une vraie pièce ! Mon premier en 6 ans – ma première pièce *de concert* en 9 ans ! Je suis impatient que tu le voies. »

Le « Kaddish » juif est une prière de deuil, de louange à Dieu en dépit de la perte d'un proche ; quand le *Kaddish* de Bernstein fut enfin créé (en Israël le 10 décembre 1963 sous la direction du compositeur, puis à Boston le 31 janvier 1964 sous la baguette de Charles Munch), c'était devenu un hommage « À la mémoire du bien-aimé John F. Kennedy », assassiné le 22 novembre 1963. Bernstein écrivit à sa sœur Shirley le 25 janvier 1964, à propos des préparatifs pour le concert de Boston (où Felicia était la récitante), et déplora la mort du président Kennedy ainsi que l'assassinat de leur ami Marc Blitzstein :

> C'est une période faste pour Kaddish, aucun doute. Le président. Marc […]. Nous sommes tous bouleversés et malheureux, comme toi sans doute, & je regrette que nous ne puissions nous retrouver, enfin, enfin […]. Kaddish lui-même aura ce qu'il mérite à Boston cette semaine, le vendredi 31. J'aimerais tant que tu puisses être là […]. Felicia est déjà là-bas, pour les répétitions. Je vais rester à l'écart jusqu'à la dernière minute : Münch est amoureux de cette pièce, mais il est mort de trouille, & ne maîtrise pas la battue (7/8, etc.), le chœur […] Jenny T[ourel]… oh ! Peut-être as-tu raison de t'abstenir.

Walter Hussey, doyen de la cathédrale de Chichester, écrivit à Bernstein en décembre 1963 pour lui demander une nouvelle pièce : « Ce que nous avions en tête, c'est peut-être une mise en musique du Psaume II, par exemple, en tout ou en partie, a cappella ou accompagné par l'orchestre ou l'orgue, ou les deux. Je n'en fais mention que pour vous donner une idée de ce que nous avions en tête. » En août 1964, Hussey écrivit au compositeur pour l'encourager : « J'espère que vous vous sentirez libre d'écrire comme vous le souhaitez, et ne serez en aucune façon freiné par le contexte. Je crois que nombre d'entre nous seraient ravis s'il y avait un soupçon de *West Side Story* dans cette musique. »

Bernstein traversa une mauvaise passe à l'automne 1964 : il avait obtenu du New York Philharmonic une année sabbatique pour composer une comédie musicale basée sur *The Skin of Our Teeth* de Thornton Wilder, mais il était frustré par son travail et ne tarda pas à abandonner. Le 24 février 1965, Bernstein annonça de meilleures nouvelles à Hussey :

> J'étais sur le point de vous écrire une lettre triste pour vous dire que je n'arrivais pas à trouver en moi l'œuvre destinée à votre festival, quand tout à coup j'ai eu l'idée d'une conception qui m'enthousiasme. Il s'agirait d'une série de psaumes, ou de versets de psaumes, et porterait un titre générique comme *Psalms of Youth*. La musique est sans chichis, mélodieuse, rythmique, juvénile. Le seul hic est que je ne parviens à penser à ces psaumes que dans la version originale en hébreu. Je comprends bien que cela peut présenter des difficultés supplémentaires de préparation ; mais, plus important, cela présenterait-il des difficultés de nature ecclésiastique ? Autrement dit, n'existe-t-il pas d'objections de principe à ce que l'on chante en hébreu dans votre cathédrale ? Si la réponse est non, dites-le-moi bien vite, que je puisse foncer afin d'avoir une partition de travail prête pour vous début avril.

Le 11 mai 1965, Bernstein lui envoya une nouvelle lettre :

> Les psaumes sont finis, Laus Deo ; ils sont à la copie et devraient arriver en Angleterre la semaine prochaine. […] Je suis satisfait de cette œuvre, et j'espère que vous le serez aussi ; elle est d'un sentiment plutôt populaire (avec même un soupçon de *West Side Story* comme vous le suggériez), et elle a une douceur à l'ancienne aux côtés de moments plus violents. Le titre a été changé en *Chichester Psalms* (« Youth » [jeunesse] induisait en erreur ; le morceau est bien trop difficile). L'œuvre est en trois mouvements et dure environ dix-huit minutes et demie, et chaque mouvement contient un psaume complet plus un ou plusieurs versets d'un psaume complémentaire, pour introduire un contraste ou une amplification.

Bernstein ne précisa pas à quel point il y avait un « soupçon » de *West Side Story*, mais l'épisode central violent du deuxième mouvement (qui met en musique une partie du Psaume II) est un remaniement de « Mix ! » – un numéro supprimé de *West Side Story* ; et la musique du solo d'alto ainsi que celle du premier mouvement reprennent des mélodies esquissées par Bernstein pour *Skin of Our Teeth*, qui ne vit jamais le jour. Que cette « suite de psaumes » donne un tel sentiment de cohérence alors qu'elle est en grande partie basée sur un matériau recyclé est une marque du génie de Bernstein. La création eut lieu à New York le 15 juillet 1965, sous sa direction, et la première britannique fut donnée à la cathédrale de Chichester deux semaines plus tard, le 31 juillet.

En janvier 1954, Bernstein accepta de collaborer avec Lillian Hellman à une comédie musicale s'inspirant du *Candide* de Voltaire. Elle allait lui occasionner des années d'ennuis. Le 25 juillet 1954, il écrivit à Copland : « *Candide* avance à tout petits pas : c'est ce que j'ai essayé de plus difficile à ce jour, et – tu ne vas pas me croire – c'est très difficile d'essayer d'être éclectique. J'évoque les spectres récalcitrants de Hérold et de Auber. » En novembre, il racontait à ses amis Barbara et Philip Marcuse : « Nous avons de gros problèmes de parolier dans Candide. » En mars 1955, il écrivit à Marc Blitzstein qu'il avait besoin de « réfléchir à fond aux problèmes (multiples) de *Candide* ». Dans une lettre à Felicia en mai 1955, il reconnut : « J'en ai un peu assez de toute cette affaire. » Un an plus tard, il se montrait plus optimiste, annonçant à David Diamond : « J'ai désormais bon espoir pour *Candide*, pour la première fois depuis une éternité […]. Entre-temps, j'écris en parallèle pour l'autre spectacle (celui de Romeo, avec Arthur Laurents et Robbins, et un charmant garçon très doué nommé Steve Sondheim), et ça commence à ressembler à quelque chose. »

L'« autre spectacle » était *West Side Story*, qui se révéla bien moins problématique une fois le travail enfin commencé. En janvier 1949, Jerome Robbins avait décrit les grandes lignes d'un projet à Bernstein et à Laurents, mais il fut à peu près abandonné quelques mois plus tard (au mois d'avril suivant, Laurents écrivait à Bernstein : « Je suis désolé que tu aies décidé de ne pas faire ce spectacle »). Ni Robbins ni Laurents ne voulaient toutefois abandonner complètement. Six ans plus tard, Laurents insista auprès de Bernstein pour qu'il vienne à Hollywood afin de rediscuter du spectacle, et en octobre 1955 Robbins envoya aux deux hommes une critique détaillée de leur nouvelle esquisse : « Avant que je ne vous expose mes objections, je dois vous dire que c'est du sacré bon travail, et que vous êtes vraiment sur la bonne voie ; mes remarques sont infimes comparées au merveilleux boulot que vous faites tous les deux. » Ce même mois, Stephen Sondheim fut embauché comme parolier dans l'équipe créative, et le 29 octobre Bernstein put annoncer à son frère Burton : « *Romeo* avance à toute allure, avec un nouveau jeune parolier nommé Steve Sondheim, qui va merveilleusement faire l'affaire. »

Pendant les derniers préparatifs du spectacle, à l'été 1957, Felicia emmena leurs enfants rendre visite à des parents au Chili, et Bernstein lui écrivit régulièrement pour lui parler de l'avancement du travail, et pour donner libre cours à ses frustrations :

> Le travail se poursuit, péniblement, implacablement, et le sommeil est un plaisir rare. Jerry continue à être… Jerry : lunatique, exigeant, blessant. Mais immensément talentueux. Nous nous attaquons aux paroles lundi, non sans inquiétude ; et la partition n'est toujours pas achevée. Pour le moment, le problème est le même que d'habitude : le ballet du deuxième acte, qui est terminé, qui ne va probablement pas fonctionner du tout et va être retiré, si bien que nous devrons en refaire un. On va désormais en baver jusqu'au bout.

Il n'était pas de meilleure humeur quand il lui écrivit de nouveau une semaine plus tard :

> Tous les aspects de la partition que j'aime le plus – les passages poétiques, qui ont « du souffle » – se voient critiqués sous prétexte qu'ils sont « opératiques » –, & le consensus est qu'il faut les supprimer. À quoi bon ? Nous continuons à travailler 24 heures sur 24 – je suis fatigué, & j'ai les nerfs en pelote. Tu ne m'aimerais pas du tout en ce moment. *C'est la dernière comédie musicale que je fais*.

Une fois la production partie à Washington pour les galops d'essai au National Theatre, Bernstein devint plus optimiste. Le 8 août, il parla à Felicia de « Something's Coming », un ajout tardif à la partition :

> Nous avons écrit un nouvel air pour Tony qui est formidable, & ce n'était vraiment pas la même chose de ne pas pouvoir te le jouer d'abord. Il va sauver son personnage – un 2/4 énergique dans la grande tradition (mais démoli par mes soins, bien entendu, à grand renfort de 3/4, etc.), mais il donne des couilles à Tony, qui ne fait plus l'effet d'un simple rêveur euphorique.
> Les derniers jours ont passé si vite ; je ne dors pas beaucoup ; je passe chaque – littéralement chaque – seconde à travailler (puisque j'assure quatre boulots pour ce spectacle : compositeur, parolier, orchestrateur, & répétiteur pour tout le monde). C'est épuisant, mais je suis excité. Ce sera peut-être quelque chose d'extraordinaire. Nous avons notre premier filage complet en public vendredi. Pourvu que ça leur plaise !

« C'EST LA DERNIÈRE COMÉDIE MUSICALE QUE JE FAIS. »

Une semaine plus tard, le 15 août, Bernstein était euphorique :

> Les orchestrations se sont révélées brillantes. Je te le dis, ce spectacle va peut-être valoir le coup de s'être donné tant de mal. Comme tu peux le voir, je suis excité comme un diable – oh ! c'est si différent de *Candide*.

Felicia et les enfants étaient encore au Chili lors de la première du spectacle à Washington, le 19 août, et Bernstein lui fit part de ses premières réactions :

> C'est excitant au possible. Jamais je n'avais rêvé que ça pourrait se passer ainsi : des critiques telles qu'on les écrirait pour soi-même, toute la ville qui ne parle plus que du spectacle, les queues délicieusement interminables au guichet, le moral au plus haut. […] La seule chose qui me manque, c'est toi. Comme j'aurais voulu que tu sois là & que tu vives toi aussi toute cette excitation ! Bien sûr, comme l'on dit, ce n'est que Washington, pas New York – inutile de compter l'œuf au derrière de la poule. Mais ça paraît bien parti pour faire un tabac, & toutes nos expérimentations semblent fonctionner. Le livret fonctionne, la tragédie fonctionne, les ballets sont brillants, la musique est rythmée & lyrique, & il y a au moins un décor qui fera référence. C'est trop beau pour être vrai.

Felicia était de retour pour les derniers galops d'essai à Philadelphie. Bernstein écrivit à David Diamond le 12 septembre 1957, avec une prédiction ambitieuse qui s'avéra exacte :

> Les trois semaines à Washington ont été phénoménales – spectacle à guichet fermé, presse & public en délire. Même chose à présent à Philly. Ça me fait vraiment chaud au cœur – parce que ce spectacle, c'est mon bébé, ma comédie musicale tragique, si tant est que ça veuille dire quelque chose ; et si ça se passe à New York comme ça s'est passé en tournée, nous aurons mené à bien quelque chose de vraiment hors du commun, & peut-être changé la face du théâtre musical américain.

Les extraits de lettres sont tous empruntés à The Leonard Bernstein Letters *(Yale University Press, 2013), éditées par Nigel Simeone.*
Traduction : Josée Bégaud

LEONARD BERNSTEIN

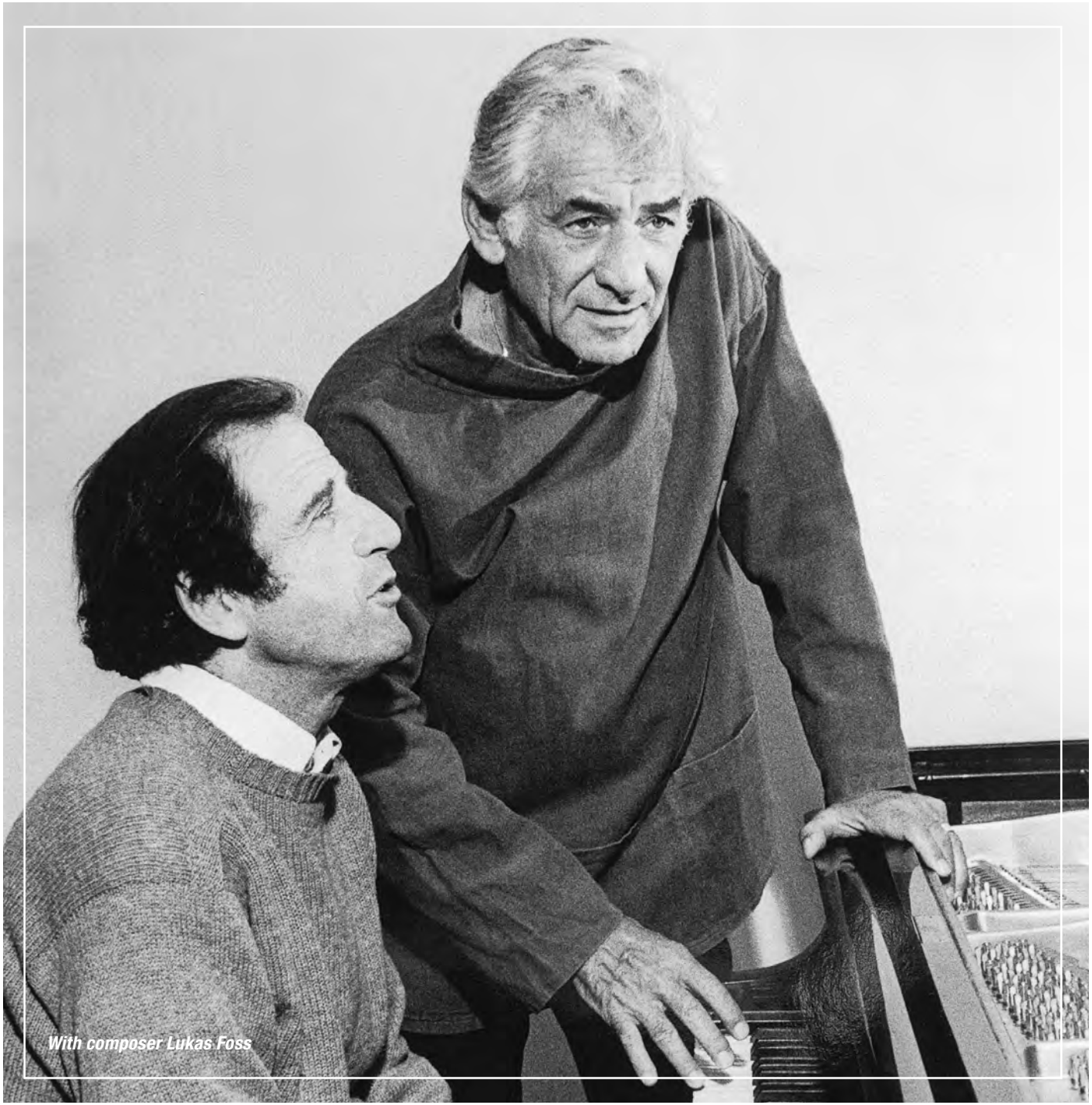
Souvenirs de Humphrey Burton, qui a travaillé avec lui chaque année de 1970 à 1990

L'invitation à travailler avec Leonard Bernstein (LB) m'est venue d'une source inattendue : le grand acteur de cinéma Gregory Peck. Il me téléphone un matin de bonne heure, en 1970, pour me demander si je peux venir aussitôt à son hôtel londonien parler d'un projet de film. Je laisse tout en plan, bien sûr, et je pars pour le Dorchester. J'apprends que Gregory Peck a récemment formé une société de production avec Roger L. Stevens, le metteur en scène de théâtre chevronné qui a monté *West Side Story*, et l'un de leurs premiers projets est de signer un contrat avec Leonard Bernstein pour faire des vidéos de tous ses concerts. C'est vraiment un concept visionnaire, puisque le grand public n'aura accès aux premiers appareils vidéo que quelques années plus tard. On me demande d'inaugurer la série en dirigeant les prises de vue pour l'exécution du Requiem de Verdi que LB doit donner avec le London Symphony Orchestra and Chorus le mois suivant en la cathédrale Saint-Paul.

Ma réponse à cette invitation à couper le souffle est bien entendu « oui », mais non sans ondes de choc intérieures provoquées par ma témérité. Qui aurait refusé ce genre de défi ? Je présente l'idée à la société de télévision pour laquelle je travaille à l'époque, et LWT accepte de fournir les (excellents) moyens techniques en échange des droits télévisés au Royaume-Uni. Et c'est donc ainsi que nous filmons le Requiem devant un public d'invités, un soir glacial de février ; il n'y a pratiquement pas de répétition devant les caméras, car une alerte à la bombe (le conflit nord-irlandais est alors à son faîte) nous oblige à évacuer les lieux et ne nous laisse le temps que d'un bref réglage du son. Et même cela n'est pas une mince affaire à Saint-Paul, où l'écho dure sept impressionnantes secondes ! En outre, toute l'émission doit être dans la boîte à la fin de cette unique séance très tendue. Néanmoins, l'exécution se passe comme en rêve, troublée uniquement par l'horloge de la cathédrale qui sonne redoutablement les heures pendant que Martina Arroyo chante le « Libera me ». Il faudra arranger ce passage. Mais, comme j'apprendrai à l'attendre de lui au fil des ans, LB réclame aussi d'autres nouvelles prises, surtout avec le chœur. Le chef a cependant un problème plus urgent : après quatre-vingt-dix minutes au pupitre, il a désespérément besoin d'un verre et d'une cigarette. Le scotch est facile à lui servir, mais il est rigoureusement interdit de fumer dans le grand édifice de Christopher Wren. Crise ! C'est tout simplement le doyen de Saint-Paul lui-même qui déclare que la beauté de l'interprétation justifie une levée temporaire de l'interdiction ; il n'y a pas de mal, pense-t-il, à fumer une L&M dans la sacristie. Sur ce, il plonge la main dans son ample robe ecclésiastique et en en sort un briquet.

« ATTACHEZ VOS CEINTURES, MESSIEURS DAMES, LE VOYAGE VA ÊTRE MOUVEMENTÉ ! »

Une fois que les nouvelles prises ont débuté, un nouveau problème surgit : on commence à manquer de temps, il y a les derniers trains à prendre, et le public comme le chœur se dégarnissent tristement. Mais la volonté de LB est inexorable : ces retouches sont essentielles, et la seule solution pour assurer la continuité des prises de vue est de resserrer les rangs et de faire les grands angles de moins en moins grands à mesure que les raccords se poursuivent. Dans la généreuse acoustique de la cathédrale, on peut espérer que la soudaine réduction en taille du chœur passe inaperçue sur la bande-son. Le lendemain matin, je tremble de peur dans le studio vidéo de Soho où nous commençons à visionner les bandes brutes. Mais tout le monde en cabine est emporté par la magnificence de ce qui a été capté en son et en images. En l'espace de quelques jours, je suis recruté pour réaliser *Beethoven's Birthday* – émission « spéciale » de deux heures destinée au réseau CBS. LB doit célébrer le bicentenaire de Beethoven avec un concert et son unique opéra, *Fidelio*, à Vienne. Le film Beethoven, qui remportera par la suite un Emmy, représente un lourd apprentissage pour LB. Il a travaillé sur plusieurs films auparavant dans sa carrière météorique, notamment en 1957 dans le cadre de la série *Omnibus* avec un voyage en Israël pour l'inauguration de l'auditorium Frederic R. Mann, mais c'était essentiellement un reportage, alors qu'il s'agit ici d'un vrai documentaire dans le style de la BBC, pour lequel mon monteur, Mike Bradsell, a réuni quelques scènes éblouissantes de LB travaillant et s'amusant avec sa distribution. Quelques mois plus tard, en pleine vague de chaleur à New York, LB et moi sommes assis à un banc de montage Steenbeck pour deux très longues journées passées à rédiger le commentaire du film ; il trouve un style éloquent, mais précis, qui va comme un gant à l'action des chanteurs dans des scènes telles que le merveilleux quatuor de



With composer Lukas Foss

« LA MUSIQUE EST SI FUNKY ! »

l'acte I. LB est un maître du mot, et il pourtant il passe parfois des heures à chercher le mot juste. L'inconvénient de travailler si près de lui est sa dépendance au tabac ; ayant moi-même renoncé à la cigarette quelques mois plus tôt, je suis de nouveau sous son emprise après ces séances nocturnes d'écriture.

La fumée et le feu d'une pire espèce mettront de l'animation lors du tournage dans l'historique Theater an der Wien. Nous avons en effet installé des éclairages supplémentaires pour filmer en couleurs, et, lorsqu'on abaisse soudain le rideau pour répéter le début de *Fidelio*, le voilà qui repose trop longtemps sur un projecteur de 10 kilowatts et prend feu. Un puissant cri retentit – « Feuer ! » –, et tout s'arrête. Dans le chaos qui s'ensuit, le directeur du théâtre, furieux, m'ordonne de quitter les lieux avec l'équipe de tournage – il apparaît que le rideau vient d'être installé à grands frais ; mais LB, imperturbable, est décidé à ne pas gaspiller le temps précieux. Tandis que les pompiers aspergent les décors en coulisses, il reste dans la fosse pour diriger l'ouverture « Leonore III » avec une énergie furieuse. Plus tard ce même soir, il se plaint à l'administration de l'orchestre qu'à chaque répétition il a des bois et cuivres solistes différents. « Vous voyez, ils veulent tous jouer avec vous, Maestro » : telle est la réponse typiquement viennoise qu'on lui fait.

En 1971, Bernstein et son nouveau manager, Harry Kraut, signent un accord avec Leo Kirch, magnat du film allemand, dont la firme Unitel est spécialisée

dans les interprétations de grande qualité du répertoire classique. Au cours des deux décennies suivantes, Unitel filmera près de deux cents concertos et symphonies, presque tous avec le Philharmonique de Vienne, et presque tous réalisés par moi-même. Nous commençons avec les dix symphonies de Mahler. LB tient à ce que les interprétations soient prises sur le vif et devant un public payant. La plupart de ses enregistrements audio pour DG se font de la même manière. C'est une autre innovation pour LB : dans les années soixante, quand il était sous contrat exclusif avec CBS (devenu ensuite Columbia), tout était enregistré lors de séances en studio sans public. Il faut savoir que les concerts live Unitel sont filmés non pas sur bande vidéo, mais sur pellicule couleur 35 mm, dont la qualité est nettement supérieure, et la durabilité prouvée. Heureusement, LB fait implicitement confiance à son équipe et, à la différence de Karajan, ne tente pas de tout contrôler dans les moindres détails. Je le revois très bien passant devant nous en coulisses pour aller diriger le premier film du cycle, la Neuvième de Mahler. Il aperçoit mon équipe de scriptes, assis nerveusement avec leurs conducteurs annotés devant toute une batterie d'écrans, le casque à portée de main pour guider les cameramen dans leurs zooms et leurs panoramiques. Un sourire sur le visage, le chef proclame : « Attachez vos ceintures, Messieurs Dames, le voyage va être mouvementé ! »

La tension à Berlin est exacerbée par le fait que le Philharmonique de Vienne est au milieu d'une tournée européenne et que nous n'avons qu'une seule journée pour toute l'opération. Nous tournons dans l'ultramoderne Philharmonie de Berlin, le domaine musical de Karajan. Unitel a apparemment réservé la salle à son nez et à sa barbe. Leo Kirch s'est brouillé avec Karajan quelques années auparavant (c'est pour cette raison qu'il s'est tournée vers Bernstein), et « Oncle Leo » doit sourire tranquillement en voyant la tournure inattendue que prennent les événements. Nous avons désespérément besoin de plus de temps de tournage, alors une séance supplémentaire est insérée un après-midi dans le calendrier serré des déplacements de l'orchestre. J'ai appris à connaître l'œuvre quelques semaines plus tôt, en filmant des répétitions à Vienne – séance qui deviendra un documentaire d'une heure, avec un commentaire très fin de LB, intitulé *Four Ways to Say Farewell*. LB me traite comme un élève en direction, parcourant la partition avec moi pendant la pause, indiquant quels sont les instruments qui doivent être vus à l'écran – par exemple les battements de cœur irréguliers au cor et au violoncelle avec lesquels débute la Neuvième de Mahler. Par la suite, lors du montage, alors que nous regardons les rushes, mon seul désaccord avec LB est au sujet des gros plans : « On me voit trop ! » ronchonne-t-il. Mais je lui rappelle que les films ont un but didactique : les futurs élèves en direction pourront voir comment il crée un climat, exécute un changement de tempo spécifique ou indique un rubato délicat.

LB a toujours été un professeur passionné ; le dernier film ou presque que j'ai fait avec lui est *Lehren und Lernen* (Enseigner et apprendre), un essai sur ses propres professeurs, notamment Isabelle Vengerova (piano), Aaron Copland (composition) et Serge Koussevitsky (direction). Accroupi à quelques centimètres sous l'objectif de la caméra, je l'ai fait parler sans script de ses années d'études, chose qu'il ne faisait normalement jamais. Il en résulte un monologue où il laisse libre cours à ses pensées, un document unique.

On a fait remarquer un jour que LB avait une volonté de fer jusque dans ses extravagances, et que seul un homme de sa force de persuasion pouvait obtenir de Leo Kirch qu'il autorise une très couteuse expédition Unitel à Tel Aviv en 1972 pour filmer le Philharmonique d'Israël dans *Das Lied von der Erde*. Nous avions également un récital de mélodies avec Christa Ludwig et LB à filmer, alors il a été décidé d'économiser sur le stock très onéreux de pellicule en ne filmant pas l'un des très nombreux concerts de *Das Lied*. Après ce concert-là, je rencontre LB à une réception. « Comment s'est passé le tournage ce soir ? » me demande-t-il. Je lui explique que nous n'avons en fait pas filmé ce soir-là. « QUOI ! s'exclame-t-il, indigné. Mais c'est ce que nous avons fait de mieux ! » J'explique patiemment que nous avons déjà trois très bonnes versions dans la boîte. « Mais celle-ci était meilleure », proteste-t-il, un verre de scotch à la main. Je rassemble mon courage et lui dis qu'il est peu réaliste et trop exigeant. « Eh bien, si c'est ce que tu penses, tu peux aller te faire f*** ! » Je lui rends juron pour juron et tourne les talons, dans l'intention de quitter la réception, mais dans ma rage je me cogne la tête contre une porte en verre. Je m'assomme, et LB est le premier à se précipiter à mon secours : le lendemain matin, nous allons nous baigner ensemble dans le port de Tel Aviv.

Une décennie plus tard, je produis un film sur les séances d'enregistrement de *West Side Story* que fait LB à New York – la seule fois où il dirige son chef-d'œuvre de Broadway. La réaction de la presse ne sera pas unanime face à ce CD important, célèbre pour ce qu'il emploie des chanteurs d'opéra dans les quatre principaux rôles chantés. Certains trouvent Kiri Te Kanawa un peu trop mûre pour Maria, et José Carreras trop distinctement espagnol pour incarner un Tony crédible. Mais LB est catégorique : il veut entendre au moins une fois les meilleurs chanteurs au monde dans l'œuvre qui reste sa garantie d'immortalité. (Je lui ai ouvert l'appétit pour les chanteurs classiques dans un spectacle que j'ai monté à Londres l'année précédente, avec Kiri et Plácido Domingo dans des extraits de *West Side Story*.) Personnellement, je n'ai pas de problème avec la distribution, mais je suis gêné quand LB s'en prend aux copistes assis derrière lui en découvrant que ses corrections de dernière minute n'ont pas été reportées sur le matériel d'orchestre. Pourquoi ne peuvent-ils faire correctement leur travail ? Il se plaint amèrement, ajoutant qu'il a veillé jusqu'à quatre heures du matin pour réviser la partition. (Ce qu'il ne dit pas est qu'il n'a commencé cette tâche qu'à minuit, alors qu'elle aurait dû être terminée bien avant !) Mais ce n'est qu'un incident mineur lors d'un événement musical fabuleux. Dans un élan de spontanéité au cours du tournage, il me confie qu'il se sent comme Mozart, en entendant sa musique prendre vie de manière aussi spectaculaire. « C'est certainement mon numéro préféré du spectacle », déclare-t-il après l'enregistrement d'au moins trois chansons différentes. « La musique est si funky ! s'exclame-t-il, la redécouvrant après près de trente ans. Elle sonne comme si je l'avais écrite hier. »

Comme le découvrit José Carreras cette semaine-là lors d'une engueulade mémorable à propos d'un contre-*si* bémol manqué, LB pouvait être assez désagréable quand il était contrarié ou déçu. Mais le regret le gagnait aussitôt. Plus d'une fois, mon épouse ou moi trouvions un mot d'excuses manuscrit qu'il avait glissé la nuit sous la porte de notre chambre d'hôtel après un incident mineur la veille au soir. En réalité, LB était le plus fidèle et le plus respectueux des amis. Quand nous avons déménagé, il nous a donné un billet de un dollar sur lequel il avait écrit au marqueur : GOD BLESS OUR HOME (Que Dieu bénisse notre maison). C'est l'un des souvenirs auxquels nous tenons le plus, avec le manuscrit d'un bref canon à deux voix qu'il écrivit en 1977 pour son producteur discographique Erik Smith et moi-même à l'occasion de notre anniversaire commun. (Il est reproduit dans les *Bernstein Letters* qui viennent de paraître.) LB me manque tous les jours. Et je pense que tous ceux qui ont travaillé régulièrement avec lui ont le même sentiment.

Novembre 2013

Traduction : Dennis Collins

46

CLAUDE DEBUSSY 1862–1918

Images pour orchestre

1	I Gigues	8:28
2	III Rondes de printemps	8:08
	II Ibéria	
3	(a) Par les rues et par les chemins	7:13
4	(b) Les Parfums de la nuit	8:49
5	(c) Le Matin d'un jour de fête	4:33
6	**Prélude à l'après-midi d'un faune**	11:37

La Mer

Trois esquisses symphoniques

7	I De l'aube à midi sur la mer	9:43
8	II Jeux de vagues	7:25
9	III Dialogue du vent et de la mer	9:16

Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia

LEONARD BERNSTEIN

Total Time 75:12 · Live Recording: Rome, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, June 1989
Executive Producer: Alison Ames · Producer: Hans Weber · Balance Engineer: Hans-Peter Schweigmann

47

ANTONÍN DVOŘÁK 1841-1904

Symphony No. 9 in E minor "From the New World" op. 95
e-moll »Aus der Neuen Welt« · en *mi* mineur « Du Nouveau Monde »

1	I Adagio – Allegro molto	12:30
2	II Largo	18:22
3	III Scherzo. Molto vivace	7:06
4	IV Allegro con fuoco	12:10

Slavonic Dances op. 46
Slawische Tänze · Danses slaves

5	No. 1 in C major. Presto C-dur · en *ut* majeur	4:21
6	No. 3 in A flat major. Poco allegro As-dur · en *la* bémol majeur	5:54
7	No. 8 in G minor. Presto g-moll · en *sol* mineur	4:34

Israel Philharmonic Orchestra
Merrill Greenberg cor anglais

LEONARD BERNSTEIN

Total Time 64:57
Live Recording: Paris, Salle Pleyel, September 1986 (1–4); Tel Aviv, Frederic R. Mann Auditorium, June 1988 (5–7)
Executive Producer: Hanno Rinke · Producer: Hans Weber · Balance Engineers: Klaus Scheibe (1–4), Karl-August Naegler (5–7)

Deutsche Grammophon
STEREO 427 346-2 GH
DIGITAL RECORDING
DVOŘÁK · SYMPHONIE NO. 9
»Aus der Neuen Welt · From the New World · Du Nouveau Monde«
3 Slawische Tänze · 3 Slavonic Dances · 3 Danses slaves
Israel Philharmonic Orchestra · Leonard Bernstein
NUMERIQUE

48

EDWARD ELGAR 1857–1934

Variations on an Original Theme "Enigma" op. 36

1		Enigma. Andante	1:59
2	I	(C.A.E.) L'istesso tempo	2:19
3	II	(H.D.S.-P.) Allegro	0:46
4	III	(R.B.T.) Allegretto	1:25
5	IV	(W.M.B.) Allegro di molto	0:30
6	V	(R.P.A.) Moderato	2:32
7	VI	(Ysobel) Andantino	1:22
8	VII	(Troyte) Presto	0:57
9	VIII	(W.N.) Allegretto	2:30
10	IX	(Nimrod) Adagio	6:08
11	X	Intermezzo (Dorabella). Allegretto	3:02
12	XI	(G.R.S.) Allegro di molto	1:01
13	XII	(B.G.N.) Andante	3:29
14	XIII	Romanza (***). Moderato	3:25
15	XIV	Finale (E.D.U.). Allegro – Presto	6:14

Pomp and Circumstance op. 39
Military Marches

16		No. 1 in D major D-dur · en *ré* majeur *Allegro, con molto fuoco – Trio. Largamente – Molto maestoso*	6:41
17		No. 2 in A minor a-moll · en *la* mineur *Allegro molto*	5:12

From **The Crown of India** op. 66

18		March of the Mogul Emperors *Moderato maestoso – Marziale – Pomposo*	4:00

BBC Symphony Orchestra
LEONARD BERNSTEIN

Total Time 53:32 · Recording: Watford Town Hall, April 1982
Executive Producer: Hanno Rinke · Producer: Hans Weber · Balance Engineer: Karl-August Naegler

49

CÉSAR FRANCK 1822-1890

Symphony in D minor
d-moll · en *ré* mineur

1	I Lento – Allegro non troppo	19:21
2	II Allegretto – *attacca*	11:23
3	III Allegro non troppo	11:37

CAMILLE SAINT-SAËNS 1835-1921

4	**Le Rouet d'Omphale** op. 31 Poème symphonique *Andantino – Allegro – Tranquillo e scherzando*	9:23

ALBERT ROUSSEL 1869-1937

Symphony No. 3 in G minor op. 42
g-moll · en *sol* mineur

5	I Allegro vivo	6:12
6	II Adagio	11:10
7	III Vivace	3:10
8	IV Allegro con spirito	6:25

Orchestre National de France
LEONARD BERNSTEIN

Total Time 78:59 · Live Recording: Paris, Théâtre des Champs-Élysées, November 1981
Executive Producer: Hanno Rinke · Producer: John McClure · Balance Engineer: Karl-August Naegler

50

ROY HARRIS 1898-1979

1 **Symphony No. 3** 18:28
in one movement

WILLIAM SCHUMAN 1910-1992

Symphony No. 3

PART I

2 Passacaglia 6:48
3 Fugue 6:52

PART II

4 Chorale 10:48
5 Toccata 7:53

New York Philharmonic
LEONARD BERNSTEIN

Total Time 50:50 · Live Recording: New York City, Avery Fisher Hall, December 1985
Executive Producer: Hanno Rinke · Producer: Hans Weber · Balance Engineer: Klaus Scheibe

51

JOSEPH HAYDN 1732-1809

Symphony No. 88 in G major Hob.I: 88
G-dur · en *sol* majeur

1	I Adagio – Allegro	9:16
2	II Largo	7:20
3	III Menuetto – Trio	4:23
4	IV Finale. Allegro con spirito	3:29

Symphony No. 92 in G major "Oxford" Hob. I: 92
G-dur · en *sol* majeur

5	I Adagio – Allegro spiritoso	8:01
6	II Adagio	7:59
7	III Menuet – Trio	6:16
8	IV Finale. Presto	5:42

Wiener Philharmoniker
LEONARD BERNSTEIN

Total Time 52:37 · Live Recording: Vienna, Musikverein, Großer Saal, November 1983 (1–4), February 1984 (5–8)
Executive Producer: Hanno Rinke · Producer: Hans Weber · Balance Engineer: Klaus Scheibe

52

JOSEPH HAYDN 1732-1809

Symphony No. 94 in G major "Surprise" Hob. I: 94
G-dur · en *sol* majeur

1	I Adagio cantabile – Vivace assai	9:08
2	II Andante	6:33
3	III Menuett – Trio	5:28
4	IV Finale	3:48

Sinfonia concertante in B flat major Hob. I: 105
B-dur · en *si* bémol majeur

5	I Allegro	9:29
6	II Andante	5:46
7	III Allegro con spirito	6:04

Wiener Philharmoniker
Rainer Küchl violino principale
Franz Bartolomey violoncello obbligato
Walter Lehmayer oboe I obbligato
Michael Werba fagotto obbligato

LEONARD BERNSTEIN

Total Time 46:21 · Live Recording: Vienna, Musikverein, Großer Saal, October 1985 (1–4), October 1984 (5–7)
Executive Producer: Hanno Rinke · Producer: Hans Weber · Balance Engineer: Klaus Scheibe

53 54

JOSEPH HAYDN 1732-1809

Die Schöpfung

Judith Blegen soprano (Gabriel)
Thomas Moser tenor (Uriel)
Kurt Moll bass (Raphael)
Lucia Popp soprano (Eva)
Kurt Ollmann baritone (Adam)
Chor des Bayerischen Rundfunks
Wolfgang Seeliger chorus master
Hedwig Bilgram harpsichord
Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

LEONARD BERNSTEIN

HAYDN · DIE SCHÖPFUNG
THE CREATION · LA CREATION
JUDITH BLEGEN · THOMAS MOSER · KURT MOLL · LUCIA POPP · KURT OLLMANN
CHOR UND SYMPHONIE-ORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS
LEONARD BERNSTEIN
DIGITAL RECORDING

JOSEPH HAYDN 1732-1809

53

Die Schöpfung

The Creation · La Création

Oratorio for solo voices, chorus and orchestra

Text: Gottfried van Swieten after John Milton's "Paradise Lost"

PART I

The First Day

1 1. The Representation of Chaos 6:41

2 2. Recitative *(Raphael, Uriel)* and Chorus: 3:15
"Im Anfange schuf Gott Himmel und Erde"
"Und der Geist Gottes"

3 3. Aria *(Uriel)* and Chorus: 4:19
"Nun schwanden vor dem heiligen Strahle"
"Verzweiflung, Wut und Schrecken"

The Second Day

4 4. Accompanied Recitative *(Raphael)*: 2:10
"Und Gott machte das Firmament"

5 5. Solo *(Gabriel)* with Chorus: 1:57
"Mit Staunen sieht das Wunderwerk"
"Und laut ertönt aus ihren Kehlen"

The Third Day

6 6. Recitative *(Raphael)*: "Und Gott sprach: 0:51
Es sammle sich das Wasser"

7 7. Aria *(Raphael)*: 3:53
"Rollend in schäumenden Wellen"

8 8. Recitative *(Gabriel)*: "Und Gott sprach: 0:42
Es bringe die Erde Gras hervor"

9 9. Aria *(Gabriel)*: "Nun beut die Flur" 5:59

10 10. Recitative *(Uriel)*: "Und die himmlischen 0:16
Heerscharen verkündigten"

11 11. Chorus "Stimmt an die Saiten" 2:09

The Fourth Day

12 12. Recitative *(Uriel)*: "Und Gott sprach: 0:52
Es sei'n Lichter an der Feste des Himmels"

13 13. Accompanied Recitative *(Uriel)*: 3:06
"In vollem Glanze steiget jetzt"

14 14. Chorus and Trio *(Gabriel, Uriel, Raphael)*: 5:15
"Die Himmel erzählen die Ehre Gottes"
"Dem kommenden Tage sagt es der Tag"

PART II

The Fifth Day

15 15. Recitative *(Gabriel)*: "Und Gott sprach: 0:34
Es bringe das Wasser in der Fülle hervor"

16 16. Aria *(Gabriel)*: "Auf starkem Fittiche 7:33
schwinget sich der Adler stolz"

17 17. Accompanied Recitative *(Raphael)*: 2:22
"Und Gott schuf große Walfische"

18 18. Recitative *(Raphael)*: "Und die Engel 0:25
rührten ihr' unsterblichen Harfen"

19 19. Trio *(Gabriel, Uriel, Raphael)* and Chorus: 7:41
"In holder Anmut stehn"
"Der Herr ist groß in seiner Macht"

54

The Sixth Day

1 20. Recitative *(Gabriel)*: "Und Gott sprach: 0:34
Es bringe die Erde hervor"

2 21. Accompanied Recitative *(Raphael)*: 3:42
"Gleich öffnet sich der Erde Schoß"

3 22. Aria *(Raphael)*: 3:19
"Nun scheint in vollem Glanze der Himmel"

4 23. Recitative *(Uriel)*: 1:00
"Und Gott schuf den Menschen"

5 24. Aria *(Uriel)*: 3:56
"Mit Würd' und Hoheit angetan"

6 25. Recitative *(Raphael)*: 0:32
"Und Gott sah jedes Ding"

7 26. Chorus and Trio *(Gabriel, Uriel, Raphael)*: 10:11
"Vollendet ist das große Werk"
"Zu dir, o Herr, blickt alles auf"

PART III

8 27. Accompanied Recitative *(Uriel)*: 6:01
"Aus Rosenwolken bricht"

9 28. Duet *(Eva, Adam)* with Chorus: 10:30
"Von deiner Güt', o Herr und Gott"
"Gesegnet sei des Herren Macht"

10 29. Recitative *(Adam, Eva)*: 2:33
"Nun ist die erste Pflicht erfüllt"

11 30. Duet *(Adam, Eva)*: 9:45
"Holde Gattin, dir zur Seite"

12 31. Recitative *(Uriel)*: 0:28
"O glücklich Paar, und glücklich immerfort"

13 32. Chorus: "Singt dem Herren alle Stimmen" 3:41

Total Time CD 53 60:19 · CD 54 56:29 · Recording: Munich, Herkulessaal, June 1986
Executive Producer: Hanno Rinke · Producer: Hans Weber · Balance Engineer: Karl-August Naegler

55

JOSEPH HAYDN 1732-1809

Symphony No. 102 in B flat major

Hob.I: 102 · B-dur · en *si* bémol majeur

1	I Largo – Vivace	9:25
2	II Adagio	7:19
3	III Menuet. Allegro – Trio	6:19
4	IV Finale. Presto	4:57

Missa in tempore belli in C major

Hob. XXII: 9 "In Time of War"
»Paukenmesse« C-dur · en *ut* majeur

5	KYRIE. Largo – Allegro moderato	5:33
	GLORIA	
6	Gloria in excelsis Deo. Vivace	2:33
7	Qui tollis peccata mundi. Adagio	6:56
8	Quoniam tu solus sanctus. Allegro Cum Sancto Spiritu. Più stretto	2:16
	CREDO	
9	Credo in unum Deum. Allegro	1:30
10	Et incarnatus est. Adagio	5:10
11	Et resurrexit tertia die. Allegro	2:02
12	Et vitam venturi saeculi. Vivace	2:28
13	SANCTUS Sanctus Dominus. Adagio Pleni sunt coeli – Osanna in excelsis. Allegro con spirito	2:56
14	BENEDICTUS Benedictus qui venit in nomine Domini – Osanna in excelsis. Andante	7:10
15	AGNUS DEI Agnus Dei, qui tollis peccata mundi. Adagio Dona nobis pacem. Allegro con spirito	6:45

Judith Blegen soprano · Brigitte Fassbaender contralto
Claes-Håkan Ahnsjö tenor · Hans Sotin bass
Chor des Bayerischen Rundfunks Wolfgang Seeliger chorus master
Werner Thomas cello · Elmar Schloter organ
Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks (Missa)
Wiener Philharmoniker (Symphony)

LEONARD BERNSTEIN

Total Time 73:24
Live Recording: Vienna, Musikverein, Großer Saal, February 1972 (1–4); Munich, Herkulessaal, September 1984 (5–15)

56

PAUL HINDEMITH 1895-1963

Symphony "Mathis der Maler"

1	I	Engelkonzert Angel Concert · Concert d'anges *Ruhig bewegt*	9:02
2	II	Grablegung Entombment · La Mise au tombeau *Sehr langsam*	4:46
3	III	Versuchung des heiligen Antonius The Temptation of St. Anthony La Tentation de saint Antoine *Sehr langsam, frei im Zeitmaß – Sehr lebhaft*	14:16

Concert Music for String Orchestra and Brass op. 50

PART I

4	Mäßig schnell, mit Kraft	5:30
5	Sehr breit, aber stets fließend	4:08

PART II

6	Lebhaft	2:08
7	Langsam	3:09
8	Im ersten Zeitmaß – Lebhaft	3:20

Symphonic Metamorphoses on Themes by Carl Maria von Weber

9	I Allegro	4:05
10	II "Turandot, Scherzo". Moderato – Lebhaft	7:22
11	III Andantino	4:23
12	IV Marsch	4:42

Israel Philharmonic Orchestra

LEONARD BERNSTEIN

Total Time 66:53 · Live Recording: Tel Aviv, Frederic R. Mann Auditorium, April 1989
Executive Producer: Alison Ames · Producer: Hans Weber · Balance Engineer: Karl-August Naegler

Deutsche Grammophon
STEREO 429 404-2
HINDEMITH · MATHIS DER MALER - SYMPHONIE
Konzertmusik · Symphonische Metamorphosen
Concert Music op. 50 · Symphonic Metamorphoses on Themes of Weber
Israel Philharmonic Orchestra · Leonard Bernstein
NUMERIQUE
DIGITAL RECORDING

57

CHARLES IVES 1874–1954

Symphony No. 2

1	I Andante moderato	6:16
2	II Allegro	11:06
3	III Adagio cantabile	11:42
4	IV Lento maestoso	3:05
5	V Allegro molto vivace	10:05
6	**The Gong on the Hook and Ladder** or **Firemen's Parade on Main Street** *Allegro moderato*	2:16
7	**Tone Roads No. 1** *Allegro*	3:17
8	**Hymn. Largo cantabile** from *A Set of 3 Short Pieces* for String Orchestra	3:43
9	**Hallowe'en** from *3 Outdoor Scenes* *Allegretto to Presto*	1:56
10	**Central Park in the Dark** *Molto Adagio*	7:11
11	**The Unanswered Question** *Largo molto sempre*	6:07

New York Philharmonic

LEONARD BERNSTEIN

Total Time 66:45 · Live Recording: New York City, Avery Fisher Hall, April 1987 (1–5), November 1988 (6–11) · Executive Producer: Hanno Rinke · Producer: Hans Weber · Balance Engineers: Klaus Scheibe (1–5), Hans-Peter Schweigmann (6–11)

DIGITAL RECORDING
Deutsche Grammophon
STEREO 429 220-2 G H
CHARLES IVES · SYMPHONY NO.2
CENTRAL PARK IN THE DARK · THE UNANSWERED QUESTION
TONE ROADS NO. 1 · HYMN FOR STRINGS · HALLOWE'EN
THE GONG ON THE HOOK AND LADDER
New York Philharmonic · Leonard Bernstein
NUMERIQUE

58 59

FRANZ LISZT
(1811–1886)

Eine Faust-Symphonie
A Faust Symphony · Faust Symphonie
Una Sinfonia faustiana

PLATTE/RECORD/DISQUE/DISCO 2530 914
Seite/Side/Face/Facciata 1:
I. Faust [29'32]

Seite/Side/Face/Facciata 2:
II. Gretchen/Marguerite [22'53]

PLATTE/RECORD/DISQUE/DISCO 2530 915
Seite/Side/Face/Facciata 3:
III. Mephistopheles
Schlußchor · Final Chorus
Chœur final · Coro finale:
»Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis« [24'14]

Kenneth Riegel, Tenor

Tanglewood Festival Chorus
(Einstudierung · Chorus Master
Maître des chœurs · Maestro del coro: John Oliver)

Boston Symphony Orchestra

ARRIGO BOITO
(1842–1918)

Mefistofele
Prologo in cielo

Seite/Side/Face/Facciata 4:
Primo Tempo
Preludio e Coro [9'51]
Secondo Tempo
Scherzo strumentale – [4'14]
Intermezzo drammatico [3'14]
Terzo Tempo
Scherzo vocale [2'04]
Quarto Tempo
Salmodia finale [6'02]

Mefistofele:
Nicolai Ghiaurov, Bass

Wiener Staatsopernchor (Einstudierung · Chorus Master
Maître des chœurs · Maestro del coro: Norbert Balatsch)

Gumpoldskirchner Spatzen (Einstudierung · Chorus Master
Maître des chœurs · Maestro del coro: Elisabeth Ziegler)

Wiener Philharmoniker
Vienna Philharmonic
Orchestre Philharmonique de Vienne
Orchestra Filarmonica di Vienna

LEONARD BERNSTEIN

Produktion/Production/Directeur de production/Direttore di produzione: Thomas W. Mowrey (Liszt); Günther Breest (Boito)
Aufnahmeleitung/Recording supervision/Directeur de l'enregistrement/Direttore dell'incisione: Thomas W. Mowrey (Liszt); Hans Weber (Boito)
Tonmeister/Recording Engineer/Ingénieur du son/Ingegnere del suono: Günter Hermanns (Liszt); Klaus Scheibe (Boito)
(Verlag: Mefistofele, Ricordi, Milano) · GG 3370 022
℗ 1977 Polydor International GmbH · © 1977 Heinz Becker, Leonard Bernstein

KENNETH RIEGEL

BOSTON SYMPHONY ORCHESTRA · BERNSTEIN

NICOLAI GHIAUROV

℗ Printed in West Germany by Münstermann-Druck, Hannover

Deutsche Grammophon

Liszt: Faust-Symphonie · Boito: Mefistofele (Prologo)

Kenneth Riegel · Boston Symphony Orchestra
Nicolai Ghiaurov · Wiener Philharmoniker · Vienna Philharmonic

LEONARD BERNSTEIN

STEREO

FRANZ LISZT 1811–1886

58

A Faust Symphony S 108

1	I	Faust	29:41
2	II	Gretchen	23:02
3	III	Mephistopheles Final Chorus “Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis”	24:20

Kenneth Riegel tenor
Tanglewood Festival Chorus
John Oliver chorus master
Boston Symphony Orchestra
LEONARD BERNSTEIN

Total Time 77:03 · Recording: Boston, Symphony Hall, July 1976
Executive & Recording Producer: Thomas Mowrey · Balance Engineer: Günter Hermanns

ARRIGO BOITO 1842–1918

59

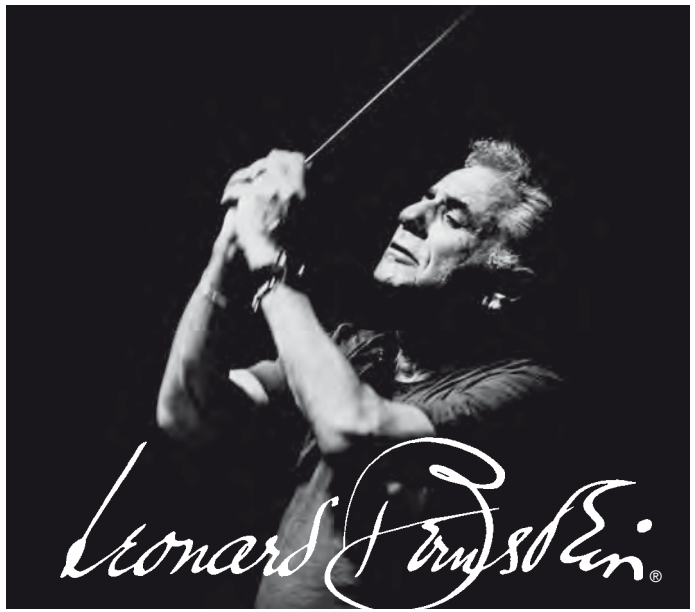
Mefistofele: Prologo in cielo

Prologue in Heaven · Prolog im Himmel · Prologue au Ciel

1	I	Tempo. Preludio e coro	9:52
2	II	Tempo. Scherzo strumentale “Ave, Signor”	4:15
3		Intermezzo drammatico “T’è noto Faust?”	3:15
4	III	Tempo. Scherzo vocale “Siam nimbi volanti dai limbi”	2:04
5	IV	Tempo. Salmodia finale “Salve, Regina! S’innalzi un’eco”	6:06

Nicolai Ghiaurov bass
Konzertvereinigung Wiener Staatsopernchor
Norbert Balatsch chorus master
Gumpoldskirchner Spatzen
Elisabeth Ziegler chorus master
Wiener Philharmoniker
LEONARD BERNSTEIN

Total Time 25:32 · Recording: Vienna, Musikverein, Großer Saal, April 1977
Executive Producer: Günther Breest · Producer: Hans Weber · Balance Engineer: Klaus Scheibe



The Name and Signature of Leonard Bernstein are registered trademarks of Amberson Holdings LLC. Used by permission of The Leonard Bernstein Office, Inc.

With special thanks to Jamie Bernstein and The Bernstein Office, New York

Publishers
CD 50: Harris: Symphony No. 3 / Schuman: Symphony No. 3 – *G. Schirmer*
CD 56: Hindemith: Mathis der Maler / Concert Music / Symphonic Metarmorphoses – *Schott Music* · CD 57: Ives: Symphony No. 2 / The Unanswered Question – *Southern Music*; The Gong on the Hook and Ladder / Tone Roads No. 1 / Hymn – *Peer International*; Hallowe'en – *Mobart Music*; Central Park in the Dark – *Boelke-Bomart / Mobart Music*

Project Manager: David Butchart

This compilation
℗ 2014 Deutsche Grammophon GmbH, Berlin
© 2014 Deutsche Grammophon GmbH, Berlin

Booklet Editor: Jochen Rudelt | texthouse
Cover Photo © Thomas R. Seiler
Artist Photos: © Arthur Umboh (p. 3); © Photo Ingi Paris / akg-images (p. 5); © Susesch Bayat (p. 7); © Siegfried Lauterwasser (pp. 10, 26, 32); © Christina Burton (p. 13); © Walter H. Scott (p. 14); © Christian Steiner (p. 16); © Fred Fehl (p. 19); © Unitel (p. 23); © akg-images (p. 24); © A. Meyer-Schwickerath (p. 28)
Art Direction: Merle Kersten
Design: Lisa von Klitzing

www.deutschegrammophon.com/bernstein-collection

ALSO AVAILABLE

PART I 00289 479 2765

BEETHOVEN

Vol. 1	**Symphonies Nos. 1 & 3**
Vol. 2	**Symphonies Nos. 2 & 4**
Vol. 3	**Symphonies Nos. 5 & 6**
Vol. 4	**Symphonies Nos. 7 & 8**
Vol. 5	**Symphony No. 9 "Choral"**
Vol. 6	**Overtures**
Vol. 7	**Piano Concertos Nos. 3 & 4**
Vol. 8	**Piano Concerto No. 5 "Emperor"**
Vol. 9	**String Quartets Nos. 14 & 16** (arr. for string orchestra)
Vol. 10	**Missa solemnis**
Vols. 11–12	**Fidelio**
Vols. 13–14	**Overture "Leonore III" · Piano Concerto No. 4 Symphony No. 5** (Amnesty International concert)
Vol. 15	**Symphony No. 9 "Choral"** (Berlin Wall concert)
Vol. 16	**Symphony No. 7** · BRITTEN: Four Sea Interludes (Bernstein's final concert)

PART II 00289 479 2767

BERNSTEIN

Vol. 17	**Symphony No. 1 "Jeremiah" · Chichester Psalms** FOSS: The Song of Songs
Vol. 18	**Symphonies No. 2 "The Age of Anxiety" & No. 3 "Kaddish"**
Vol. 19	**Serenade · Fancy Free**
Vol. 20	**Dybbuk:** Suites Nos. 1 & 2
Vol. 21	**Songfest**
Vol. 22	**Divertimento · A Musical Toast · Slava! On the Town: 3 Dance Episodes · Facsimile**
Vol. 23	**Halil · Mass: 3 Meditations On the Waterfront: Symphonic Suite Prelude, Fugue and Riffs**
Vol. 24	**West Side Story: Symphonic Dances** GERSHWIN: Rhapsody in Blue · Prelude
Vol. 25	**Concerto for Orchestra "Jubilee Games"** ROREM: Violin Concerto · DEL TREDICI: Tattoo
Vol. 26	**On the Town**
Vols. 27–28	**Candide**
Vol. 29	**West Side Story**
Vols. 30–31	**A Quiet Place**
Vol. 32	**A White House Cantata**

PART III 00289 479 2769

BIZET

Vols. 33–34	**Carmen**

BRAHMS

Vol. 35	**Symphony No. 1**
Vol. 36	**Symphony No. 2 Academic Festival Overture**
Vol. 37	**Symphony No. 3 · Haydn Variations**
Vol. 38	**Symphony No. 4 · Tragic Overture**
Vol. 39	**Piano Concerto No. 1**
Vol. 40	**Piano Concerto No. 2**
Vol. 41	**Violin Concerto · Double Concerto**

BRUCKNER

Vol. 42	**Symphony No. 9**

COPLAND

Vol. 43	**Appalachian Spring** BARBER: Adagio BERNSTEIN: Candide Overture SCHUMAN: American Festival Overture
Vol. 44	**Symphony No. 3 · Quiet City**
Vol. 45	**El Salón México · Connotations Music for the Theatre Clarinet Concerto**